القدس..

مدينة المدائن!!..

■ التحرير*

1 اسم المدينة: "حملت القدس أسماء متعددة عبر عصورها التاريخية، مثل أورشليم، يبوس، المدينة، إيليا كابيتولينا، إيليا، بيت المقدس، القدس الشريف، دار السلام، القدس...

ورد اسم القدس في عهودها الباكرة، في نصوص اللغات المصرية execration text، التي تعود إلى القرن التاسع عشر، والقرن الثامن عشر قبل الميلاد في شكل يمكن قراءته روشاليموم Rushalimum وفي نصوص مراسلات تل العمارنة، التي تعود إلى القرن الرابع عشر قبل الميلاد وردت باسم أوروشاليم (أوروساليم) urusalim، ونجدها في كتابات سنحاريب في القرن السابع قبل الميلاد أورشاليمو yerusalim، وعند اليونان والرومان وردت باسم هيروسوليما Hierosolyma، وسماها الغرب Jerusalem، وفي فترة من الفترات (70م) كان الرومان يسمونها (سوليموس)، وفي عام (175م) كانوا ينادونها (سوليما) ويوردتارن Tarn أن مدينة القدس سميت باسم انطاكية، في فترة من فترات العهد الهيلينسي...

ووردت في العهد القديم باسم شاليم، وربما كان اختصار الاسم يوروشاليم، فجاء ذكرها في سفر التكوين... وورد اسمها في سفر يشوع (10/1-5) ثم نجد الاسم في سفر القضاء وأورشليم"، ووردت باسم "مدينة داوود في سفر صموئيل الثاني (5/7) وفي سفر أشعيا (1/25) باسم أريئيل، ويعني الاسم أسد الله أو مسكن الله.

وفي العهد الإسلامي عرف البيت المقدس عدة أسماء، في أشكال مختلفة، منها البيت المقدس، بيت القدس، والقدس الشريف، والمدينة المقدسة، وإيلياء، ويضيف جي ليسترإخ اسماً آخر للقدس في العهود المبكرة هو البلاط. ومن أسمائها أيضاً المسجد الأقصى، ومنها "الزيتون"...

أما فيما يتعلق بمعنى الاسم، فيعتقد أنه مركب من عنصرين لغويين يعودان إلى آسيا الغربية slm وyrw، وربّما تفسر بمعنى إنها مؤسسة الرب، وشالم معروف في نصوص أوغاريت، كأحدربين جميلين وكريمين هما شالم shalim وشاهار shahar، وهما يشيران إلى الشفق والفجر، ويميل البعض إلى تفسير الاسم أورشاليم، بمعنى مدينة السلام، أو أرض السلام، وذهب بعضهم إلى إعطاء معنى مجازياً للاسم بمعنى مدينة الله، مدينة العدل، مدينة الحق..

2 موقع المدينة: قامت المدينة في أول أدوارها التاريخية على الطرف الجنوبي الشرقي تحت جبل موريا،... (ثم توسعت) فوق أربعة جبال هي: جبل موريا، وجبل اكرا، وجبل بزيتا، وجبل صهيون... أما اليوم فقد اتسعت المدينة في كل الاتجاهات،

*مقتطفات من كتاب د. شوقي شعث: القدس الشريف تقديم وإعداد وضبط، خيري الذهبي - الهيئة العامة السورية للكتاب – دمشق - 2009 .





معابد القدس الإسلامية, خريطة من القرن السابع عشر .

بحيث غطت مبانيها كثيراً من الهضاب المجاورة، ومن أهمها: جبل الزيتون، وجبل المشارف، والقطمون، والمكبر... (و) يصف المقدسي في كتابه (أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم) مناخ مدينة القدس بقوله "شديد البرد وليس بها حر وقل ما يقع بها ثلج وهواؤها لا حر سجيح ولا برد شديد وهذه صفة الجنة"....

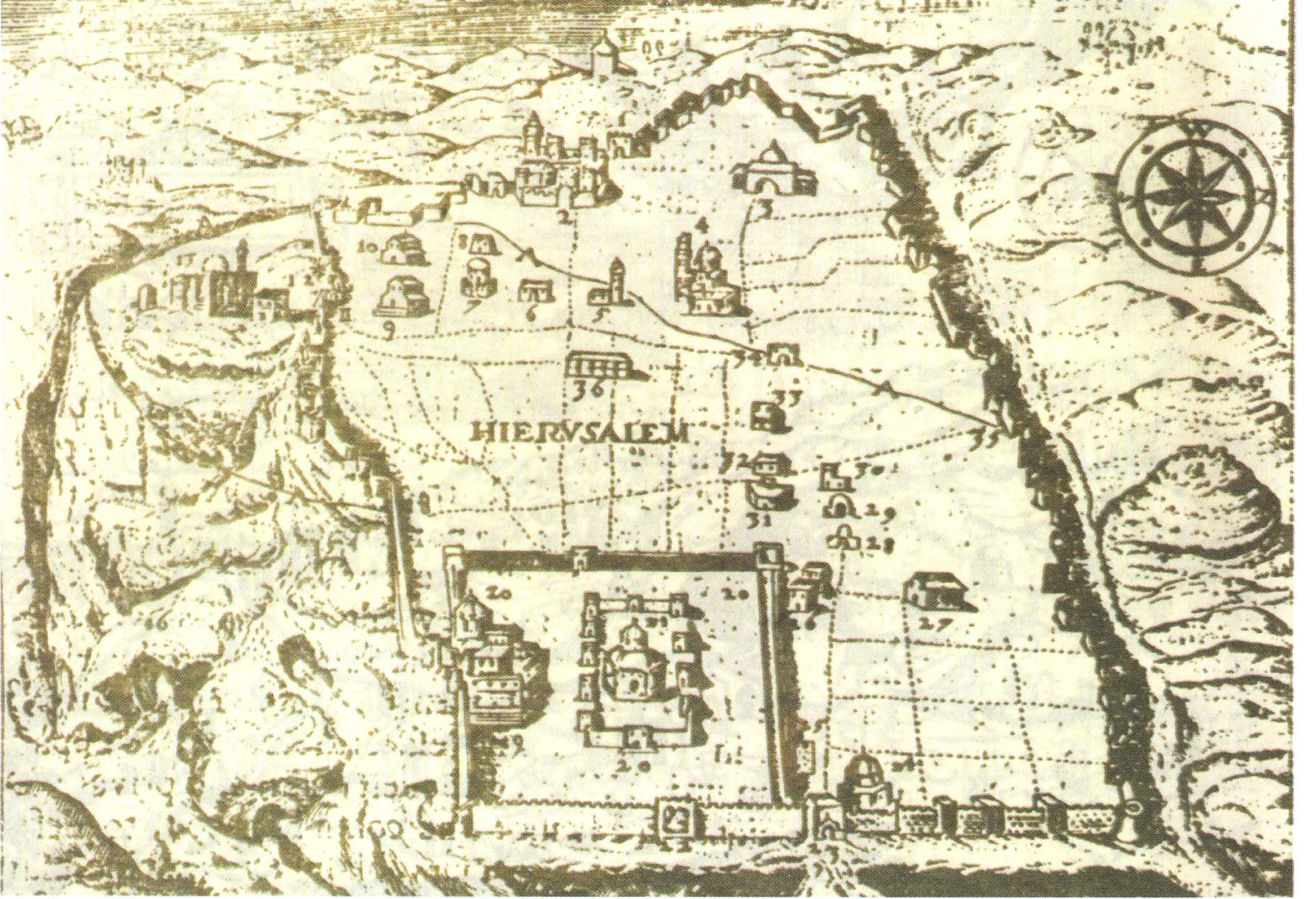
3 بناء المدينة: استوطن إنسان ما قبل التاريخ القدس، ويعتقد أن ذلك الاستيطان، كان فوق البقعة التي يقوم فيها الحي اليوناني في أعلى وادي Rephaim، فقد عثر هناك على عدة لقى من تلك الفترة أثناء عمليات حفر... وعلى الرغم من أن مساحة الموقع لم تحدد، إلا أن اللقى، تشير إلى أن المنطقة كانت واسعة. أول من تعرف على هذا الموقع

J. German-Durand، وقامت أول تنقيبات منهجية عام 1933 من قبل M. steklis بمشاركة R. Neuville... ونتيجة تلك التنقيبات، عثر على عدة طبقات سكنية، وقد قسم ستيكيلس stekelis اللقى الأثرية، إلى مجموعات بناء على طبيعة صناعتها، ونتيجة تلك الدراسات، تبين أن هذه الصناعات تعود إلى العصر الاستولي، الذي له صلة بالصناعة اليبرودية بسوريا، وقد اعتقد المنقب بأن ما عثر عليه، هو أقدم مما عثر عليه في الكهوف الأخرى في فلسطين... وتشير التنقيبات الأثرية، إلى وجود المدينة في العصر البرونزي القديم، ربما حوالي (القرن) 26 ق.م، فقد عثر على فخار يعود إلى هذا العصر في الطرف الشرقي من الهضبة.. ولكن الشاهد على وجود المدينة، هو ما وصلنا من العصر البرونزي الوسيط حوالي 1800 ق.م وهو عبارة عن سور المدينة، الذي بني من الحجارة الضخمة، الذي اكتشف جزء يسير منه، نحو السفح الشرقي للهضبة... كانت مدينة القدس في عهدها الباكر (أقدم عصورها) تحتل موقعاً تبلغ مساحته حوالي 11 فداناً... ويبدو أن القدس أصبحت مدينة هامة في العصر البرونزي الوسيط

---

(1) شعث، شوقي: القدس الشريف – تقديم وإعداد وضبط خيري الذهبي. الهيئة العامة السورية للكتاب-دمشق 2009 –ص 27-46

(2) المصدر السابق – ص 82 - 83



موقع المسجد الأقصى في القدس, خريطة من القرن السابع عشر .

والمتأخر (أي حوالي القرن الرابع عشر والقرن الثالث عشر قبل الميلاد) أي الفترة اليبوسية، فقد قاومت القدس بنجاح التسلسل (التسلل) الإسرائيلي، في هذه الفترة مدة طويلة من الزمن... ظلت القدس تحكم من قبل اليبوسيين ردحاً طويلاً من الزمن.... حتى تمّ فتحها من قبل داوود عليه السلام عام 995 ق.م. أقدم إشارة مكتوبة لمدينة القدس، وردت في النصوص المصرية في مراسلات تل العمارنة، التي تعود على حوالي عام 1370 ق.م. فقد كتب حاكم المدينة "عيدي حيبا" إلى الفرعون المصري "اخناتون" يطلب مساعدته، ضد هجمات الخابيرو، أو "العبيرو" الذين استفحل خطرهم في البلاد... تولى السلطة بعد داوود ولده سليمان، وفي عهده توسعت مدينة القدس.. وبعد موت سليمان... انقسمت المملكة إلى شطرين: الشطر الجنوبي ومركزه القدس والشطر الشمالي ومركزه شليم، فاستغل الفرعون المصري شيشاك (شيشق) shishak الفرصة فأخذ القدس...

تناوب عليها بعد ذلك الفلستين والعرب... ظل العداء قائماً بينهما (المملكتين) حتى سقوط الشطر الشمالي بيد الآشوريين عام 721/722 ق.م ... بعد قرن من الزمان، قام البابليون الجدد (الكلدان) الذين ورثوا الآشوريين في السيطرة على بلاد ما بين النهرين وغرب آسيا، بفتح القدس على عهد ملكهم نبوخذ نصر، وكان حاكم القدس في ذلك الوقت يوياكين، كان ذلك في عام 587 ق.م وتذكر المصادر التاريخية أن بنوخذ نصر نهب المدينة ودمرها، ونقل سكانها إلى أماكن متفرقة... وهناك في بابل استطاع بعض اليهود القادمين من القدس، أن يتآمروا مع الفرس الأخمينيين، ويسقطوا الدولة البابلية في عام 538 ق.م... ومع أن كورش الملك الفارسي الأول سمح لهم (اليهود) بالعودة إلى القدس، والاستقرار فيها، وتجديد بعض منشآتهم العامة، إلا أنه عاد وتراجع عن ذلك، ويقال أن ذلك بسبب ضغط العمونيين الاسدونيين والعرب، وظلت القدس تحت الحكم الفارسي،

(3) المصدر السابق – ص150 - 152/ (4)و(5) المصدر السابق ص 198 -199/ (6) المصدر السابق ص 201

(7) المصدر السابق ص 202 / (8) المصدر السابق، ص 204 - 207



صورة قديمة لبيت لحم.

حتى أخذها منهم الاسكندر المكدوني، وبعد موته وانقسام مملكته، تناوب السيطرة عليها، أي القدس البطالمة في مصر، والسلوقيون في انطاكية (198 ق.م)... وقام الملك السلوقي انطيوخوس الرابع حوالي عام 165 ق.م بتدمير الهيكل (هيكل اليهود) ونهب كنوزه، ووضع حكاماً على القدس، ساءتهم أعمال اليهود، فعاملوهم بقسوة، وفرضوا عليهم ضرائب باهظة، وسبب ذلك عدم التزام اليهود بالعهود والمواثيق. في عام 63 ق.م، أخذ بومبي pompey القائد الروماني القدس... وقد سمح القادمون الجدد بشيء من الحكم الذاتي لليهود، فنصبوا عليهم هيرود الأدومي. وظل يحكمها حتى 4 ق.م، وتحالف هيرود مع الأنباط في البتراء، وحتى عام 40 ق.م سمى نفسه حاكم الجليل، كما كان صديقاً لمارك أنطونيو وفيما بعد لأوكتافيوس ولاغسطس، وفي عام 6م أصبح الجزء الجنوبي من فلسطين مقاطعة رومانية من الدرجة الثالثة تحت حكم pro-curator.

في عام 70 م تسبب اليهود في تدمير مدينة القدس، عندما أخذوا يشيعون الفوضى، ويخرجون على القانون، فحاصر الامبراطور الروماني تيطوس titus المدينة ودمرها انتقاماً منهم، وبعد ذلك سمح لهم بالعودة إليها والإقامة فيها، إلا أنهم عادوا إلى المشاغبة والخروج على القانون ففي عام 115 م ثاروا من جديد، وفي عام 132 م قاموا بثورة، تمكنوا بعدها من السيطرة على مدينة القدس، إلا أن الامبراطور هادريان، تمكن عام 135م من إخماد تلك الثورة، ودمّر القدس، وحرث موقعها، وأعاد تخطيطها كمستعمرة رومانية، وبنيت وفق مخطط مربع به شارعان رئيسيان، وفق مخطط المعسكرات الرومانية، وسميت ايليا كابيتولينا Aelia-capitolina، وقد اكتشف هاملتون Hamilton عام 1937 بعض أجزاء من سورها، بالقرب من باب دمشق... ولقد أوضحت تنقيبات هاملتون، أن ايليا كابيتولينا، بنيت أصلاً كمدينة مسورة، ولكنها كانت مفتوحة، كمعظم المدن بالامبراطورية الرومانية... وعليه فإن سور المدينة لا يمكن أن يرقى إلى ما قبل القرن الثالث قبل الميلاد. بعد انقسام الدولة الرومانية إلى دولة شرقية مسيحية، وإلى غربية وثنية، أصبحت ايلياء تابعة للامبراطورية الشرقية التي عرفت فيما بعد بالامبراطورية البيزنطية... استغل الفرس الساسانيون هذا الضعف (في الدولة البيزنطية) واحتلوا ايلياء عام 614، وذبحوا الكثير من أبناء القدس، وهدمت الكنائس والأديرة، وأخذ بطرك القدس – ايلياء أسيراً. ويقال أن الفرس، قد قاموا بهذه الأعمال بتحريض من اليهود، الذين كانوا ينقمون بشدة على المسيحيين. ولكن الدولة البيزنطية استطاعت أن تجمع قواها، وتسترد القدس – ايلياء، وعقب ذلك جرى صلح بين الطرفين، أعيد بموجبه الأسرى والغنائم، ودخل هرقل ايلياء عام 629،



القدس , لفنان مجهول .

فانتقم من اليهود على خيانتهم للدولة... بعد ذلك بأعوام قليلة، لا تتعدى عشرة الأعوام، خرج العرب المسلمون من الجزيرة العربية... فاستطاعوا تحرير بلاد الشام كلها ومن بينها مدينة القدس – ايلياء... وبذلك أصبحت القدس منذ فتحها على يد عمر الخطاب خليفة المسلمين آنئذ مدينة عربية إسلامية[1].

4 سور المدينة وأبوابها:

مرت أحداث كثيرة على المدينة وسور المدينة، منذ اليبوسيين وحتى هذا التاريخ، فقد هُدم السور عدة مرات، وعُمر "أما السور الحالي الذي يحيط بمدينة القدس القديمة، فهو من عمل السلطان العثماني سليمان القانوني عام 1536، فقد شكا أهل القدس كثيراً من غارات البدو المحيطين بالمدينة، ولمنع ذلك وحفظاً لأرواح وممتلكات أهل القدس، قام السلطان سليمان بترميم الأسوار، وتعليتها، ويقال أن السلطان سليم والد السلطان سليمان، هو الذي بدأ في ترميم الأسوار، وأتمّها السلطان سليمان ولده. يبلغ طول أسوار مدينة القدس الحالية 4200 م، يشغل الجدار الشرقي والجنوبي للحرم الشريف 600 متر منها. يمكن الدخول إلى المدينة المسورة عبر عدة أبواب منها الأبواب الشمالية: وهي باب العمود، وباب الساهرة، وباب الجديد، أما في الجنوب، فيوجد باب المغاربة وداوود، ومن الغرب باب الخليل، ومن الشرق باب الأسباط.

يذكر المؤرخون أنه كان على السور اليبوسي ستون برجاً، وفيما بعد نجد، أنه كان هناك ما يعرف بالسور الثاني أربعة عشر برجاً، وفي العهد الروماني كان على السور تسعون برجاً. واليوم نجد للسور أربعة وثلاثين برجاً، وسبعة أبواب.

لقد أدخلت عدة تزيينات على سور مدينة القدس كالمقرنصات والأعمدة الصغيرة والطيز النائئة والطلاقّات المضلعة، ووضعوا فيها الأعمدة وضعاً أفقياً، لتساعد على تقويتها وترسيخها، وهي أشياء لم تعرفها حصون الإفرنج.

تختلف سماكة السور وارتفاعه من قسم لآخر حسب التضاريس الطبيعية، إذ يبلغ ارتفاعه في بعض الأماكن ثلاثين متراً، أما سماكته فتزيد في معظم الأحيان على مترين، وجعلت بالحيز العلوي سواتر وفتحات تسمح للجند بإطلاق النار، والتستر وراء السواتر، كما زوّد السور بسقاطات وفتحات سهام، يمكن استخدامها لإطلاق نار البنادق منها. يلاحظ أن المداميك العلوية من السور بنيت حجارة صغيرة نسبياً، إذا ما قورنت بحجارة المداميك السفلية"[2]

– مخطط المدينة:

"يتألف مخطط مدينة القدس القديمة من محورين رئيسيين متعامدين تقريباً، يبدأ أحدهما من باب الخليل غرباً إلى باب السلسلة شرقاً، ويبدأ الثاني من باب العمود، وينتهي قرب النبي



صورة لحي في القدس.

داوود جنوباً، وكانت مدينة القدس شأنها شأن المدن الإسلامية، في العصور الوسطى حتى القرن التاسع عشر مقسّمة إلى عدة حارات، تسكن كلاً منها طائفة دينية، أو صوفية أو عرقية... ونتيجة لنمو السكان وتطورهم الاجتماعي لم تعد مدينة القدس داخل الأسوار، قادرة على استيعاب السكان، ومبانيهم السكنية الجديدة، فأخذت المدينة، تتوسع خارج الأسوار، في جميع الجهات، فقامت الأحياء الحديثة... بعد تحرير القدس من أيدي الإفرنج على يد صلاح الدين الأيوبي، بدأ توسع المدينة خارج الأسوار، إلا أن ذلك التوسع بقي محصوراً في إقامة الأبنية الدينية، لإضفاء الصبغة الدينية، على ضواحي القدس الشريف، ثم تلا ذلك في العهد العثماني في منتصف القرن التاسع عشر، أن أخذ السكان المسلمون من سكان القدس في إقامة المباني والمقابر والقصور لغاية الإقامة الموسمية في فصل الصيف مثلاً، ومنذ عام 1860 أخذوا يقيمون المساكن الدائمة، وظلت هذه الأبنية تنمو وتزداد، حتى قيام الحرب الكونية الأولى..."

6 محاولات تهويد المدينة:

"بدأ التخطيط لتهويد مدينة القدس العربية، منذ وقت مبكر جداً، تحقيقاً للحلم الكاذب، الذي كان، ولا يزال يدعذغ أفئدة وأحلام المتدينين من اليهود وبعض المسيحيين، ويبدو أن ذلك مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالهجرة اليهودية إلى فلسطين، التي اتخذت في بداياتها طابعاً دينياً محضاً، ثم ما لبثت، أن تحولت إلى هدف سياسي، بإشراف المنظمة الصهيونية العالمية، ألا وهو إقامة الدولة اليهودية في أرض الميعاد، التي وعدهم بها الرب على حد زعمهم"[4].

▪ ففي عام 1211 جاء ثلاثة حاخاميين من انكلترا وفرنسا، إلى صلاح الدين، لبحث إمكانية هجرة اليهود إلى فلسطين، وباءت

---

[2] المصدر السابق – ص 82 – 83



حي مقدسي.

المباحثات بالفشل.

- في عام 1267، اثنان من اليهود شقيقان، يسكنان القدس.
- في عام 1327، جالية صغيرة يهودية، تعمل في الصياغة.
- في عام 1481، ألف وخمسمائة يسكنون القدس، البالغ عدد سكانها 10 آلاف نسمة.
- في عام 1492، يزداد عدد اليهود، نتيجة طردهم من إسبانيا.
- في عام 1670، مائة وخمسون يهودياً بالقدس.
- في عام 1800، يهودي واحد يسكن القدس.
- في عام 1890، ثلاثين ألف يهودي في القدس.
- في عام 1896، خمسون ألف يهودي في القدس.
- في عام 1898، ثمانون ألف يهودي يسكنون القدس.[5]

إن محاولات تهويد القدس تمّ ويتم وفق أربع مراحل حسب أمين القدس الأستاذ روحي الخطيب[6].

المرحلة الأولى من 1907 – 1917

المرحلة الثانية من 1918 – 1948

المرحلة الثالثة من 1948 – 1967

المرحلة الرابعة من 1967 – 1981

ولكن أخطرها وأكبرها، تمّ بعد احتلال القدس في حرب 1967، حيث "تعددت تلك الإجراءات (للتهويد) آنئذ، فشملت الإدارة والتعليم والبيئة التاريخية، فإقامة المستوطنات، وتغيير البنية الديمغرافية للسكان، وإزالة المعالم التاريخية، التي تعطي المدينة العربية هويتها. إن السلطات الإسرائيلية، تهدف من وراء تلك الإجراءات، إلى جعل مدينة القدس يهودية خالصة

---

(3) المصدر السابق – ص150 -152 .

(4) المصدر السابق ص 198 – 199.



صورة قديمة لعمال في القدس.

بسكانها، وتراثها، وعمارتها، وإدارتها، وهي سائرة في ذلك"[7] وقدأعلنت حكومة إسرائيل، أثر اجتماعها يوم 1967/6/11، أنها ستتقدم إلى الكنيست بمشروع ضم مدينة القدس العربية، ووافق الكنيست في نفس اليوم على قرار الضم، لتصدر الحكومة أمر القانون والنظام رقم /1/ السنة 1967، أخضعت بموجبه مدينة القدس للقوانين والنظم الإسرائيلية، ولتصبح القدس بعد ذلك عاصمة موحدة للكيان الإسرائيلي، ومقراً لرئاسة الدولة والحكومة والكنيست والمحكمة العليا. وليتبع ذلك إقامة المستوطنات، وتأسيس شركة ترميم الحي اليهودي، وتغيير أسماء الشوارع والأماكن العربية إلى أسماء عبرية، ولتستولي على أراضي للأوقاف الإسلامية، وللمواطنين العرب.. ولانتزاع أحياء عربية وهدم منشآتها، وتشريد أهلها، وذلك لتصفية الوجود الفلسطيني، في هذه المدينة المقدسة[8]. وهو ما يتمّ اليوم بوتيرة متسارعة وفاضحة، مع حكومة "نتنياهو" اليمينية المتطرفة، تحت سمع الأمم المتحدة والرأي العالمي.

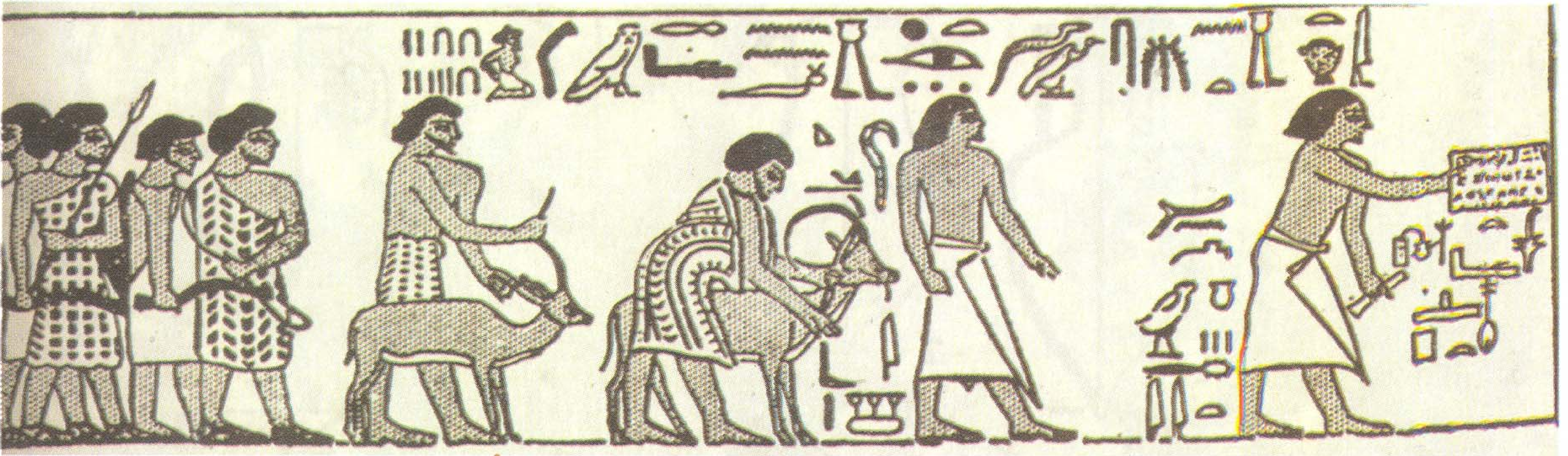
* * *

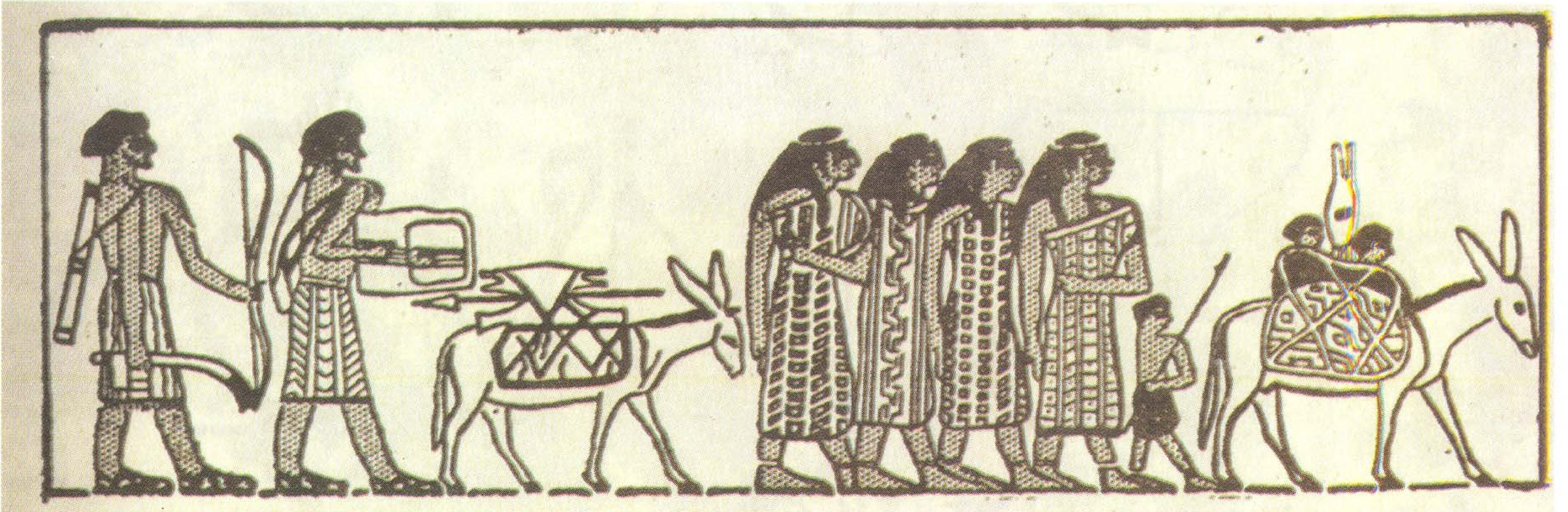
[3] المصدر السابق ص 198 - 199/ (5) المصدر السابق ص 201./ (5) المصدر السابق ص 202 . / (8) المصدر السابق، ص 204 - 207



صورة قديمة لحي مقدسي.

آثار كنعانية من فلسطين..!!





تصوير مجيء الأسيويين إلى بني حسن حوالي 1892ق م.



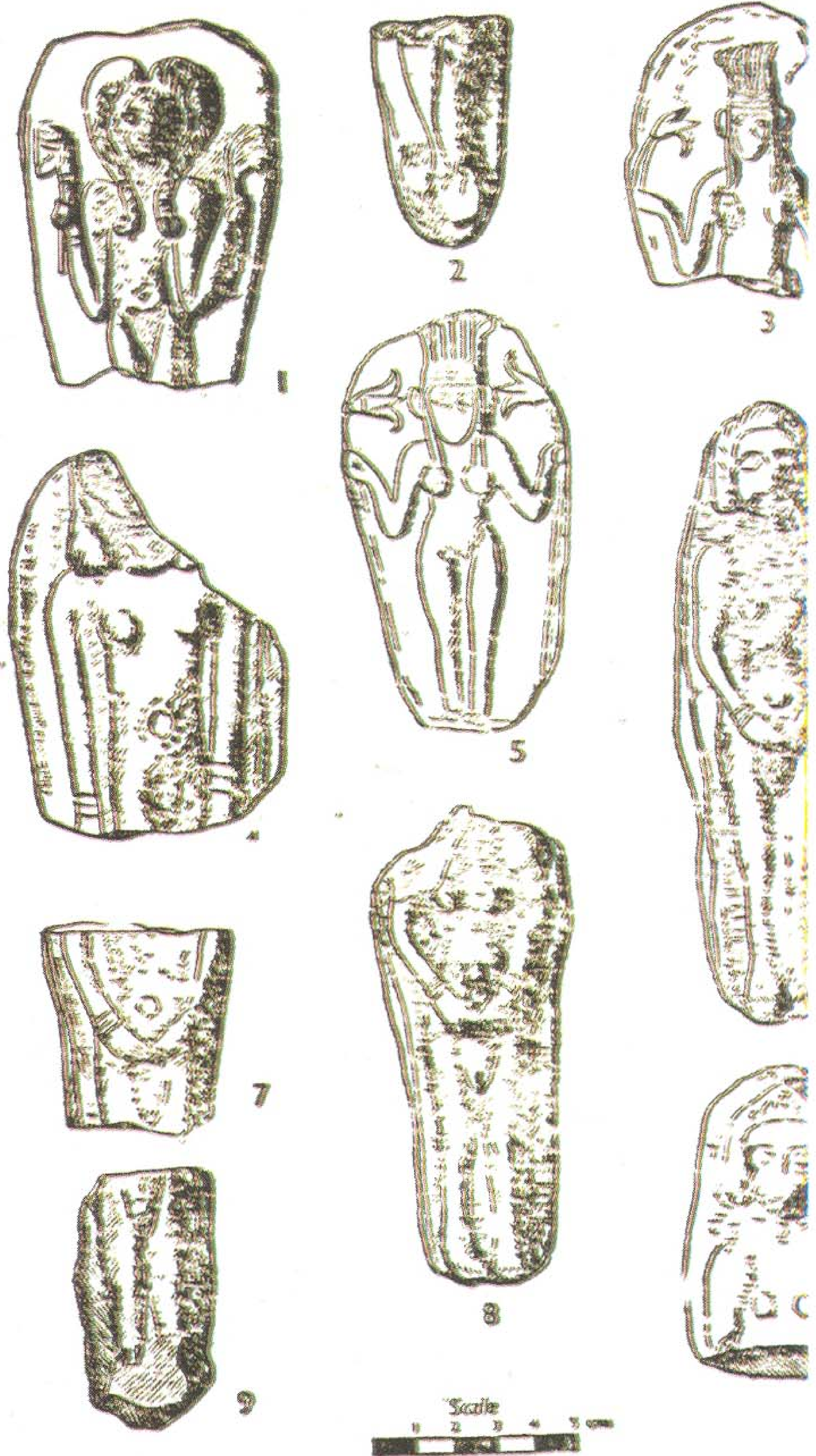
مشهد من تطعيم على العاج من مجدو.



لوح من العاج يمثل صورة أبو الهول - الكنعاني من مجدون(مجدو).



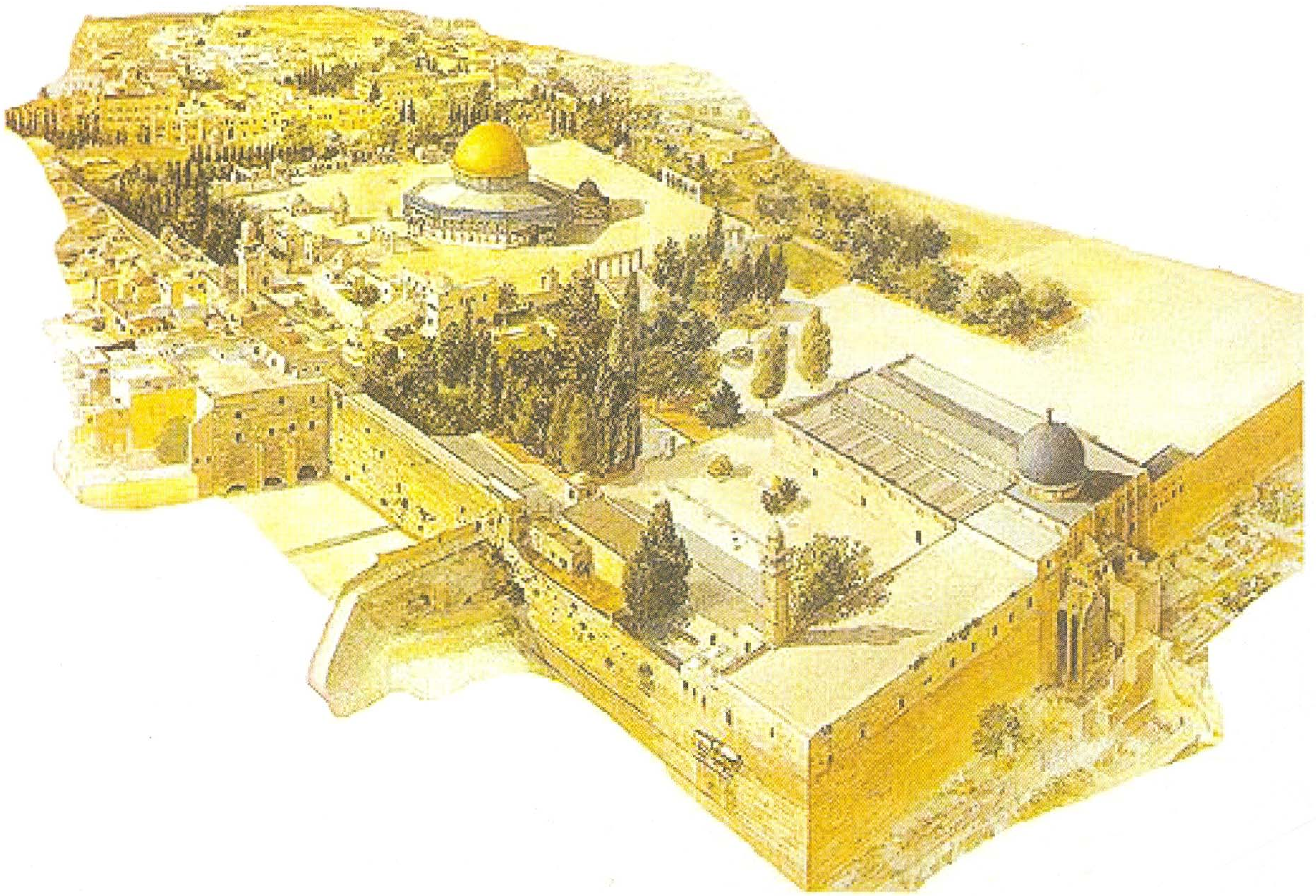




لويحات عشتاروت من تل بيت مرسيم.
الأرقام من عصر البرونز المتأخر و6-10, من عصر الحديد الأول.

قتاة كنعانية من مجدو القرن 13 ق م.

الحرم القدسي الشريف..!!



" تعني كلمة حرام في اللغة العربية: مالا يحل انتهاكه واستباحة قدسيته بقتال أو شجار، وينطبق هذا المعنى على الأمكنة المقدسة في الإسلام وما يحيط بها من مناطق، ويعني أن دخولها ممنوع لغير المسلمين، وتعني كلمة شريف: "جليل" أو "مهيب"، وينطبق الحرم في القدس، على الساحة التي أقيم فوقها مسجد الصخرة المشرفة والمسجد الأقصى، وغيرها من المباني التذكارية.

يقوم الحرم الشريف في جنوب شرق المدينة القديمة، ويشرف على سهول اللطرون من جهة الشرق، ويتكون من ساحة فسيحة، تأخذ شكل شبه منحرف، أطواله تبلغ: 281 متراً من الجنوب،

[1] برشيم، ما رغربت ماكس فان وسولانح اوري ومقدمة روجردو باسكوي

القدس الإسلامية – تعريب: د. عبد الله دهينة، د. شوقي شعث، د. سامي حسن – مراجعة وتقديم د. شوقي شعث دمشق -1944- ص 37.





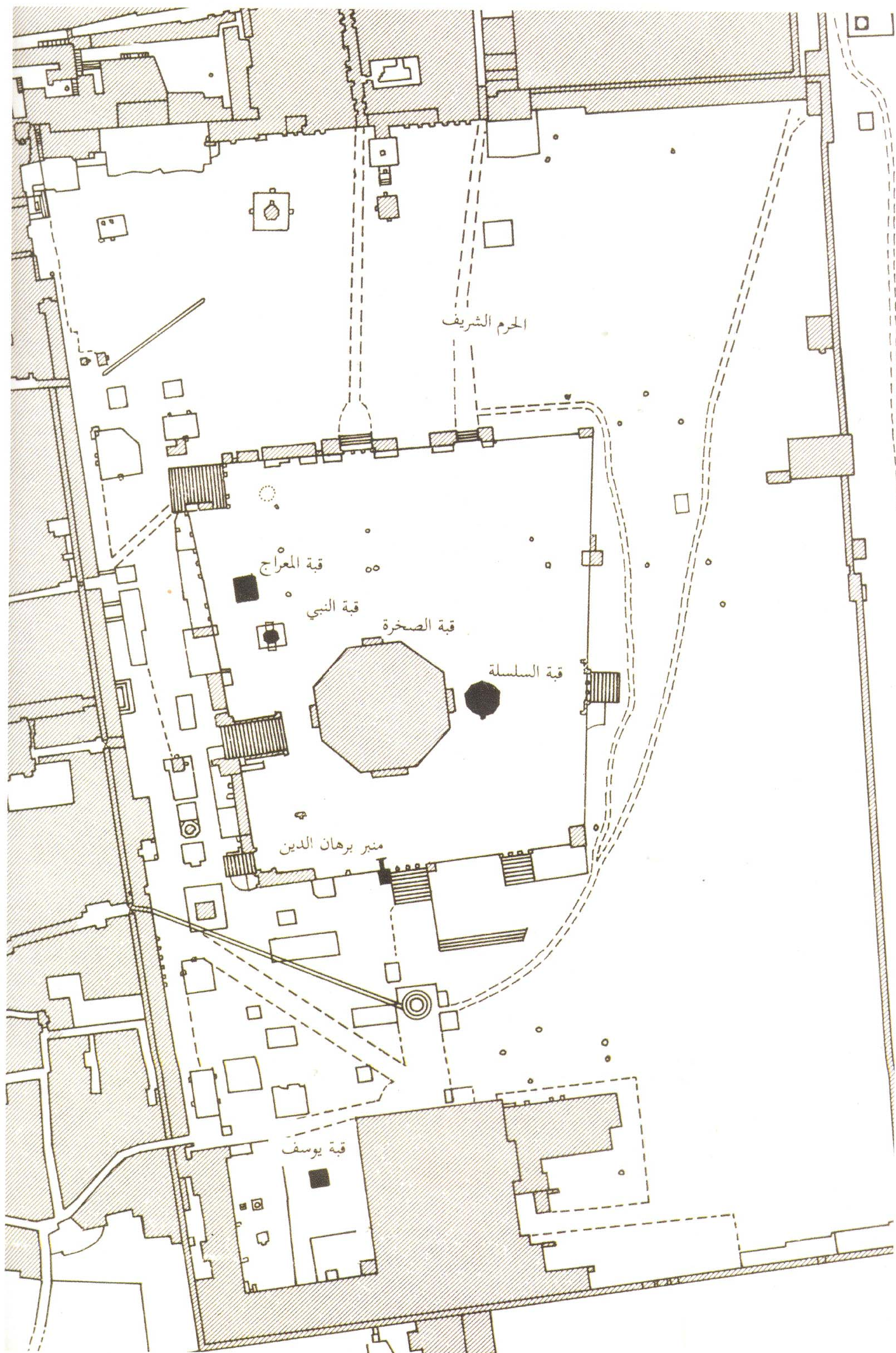


و 310 متراً من الشمال، 462 متراً من الشرق، و491 متراً من الغرب، قطع ضلعه الشمالي في الصخر، في حين أن ضلعه الجنوبي، رفع فوق الصخور والوديان، وهو يقوم على رواق ذي عقود، يرتكز على أعمدة مربعة الشكل، سميت خطأ اسم اصطبلات سليمان. يولج إليه عبر سلسلة من الأبواب، لم يتبق منها، إلا خمسة عشر باباً فقط، منها: الباب الذهبي في الشرق (وهو مغلق الآن)، والباب البسيط، والباب المزدوج، والباب المثلث في الجنوب، أما في الغرب فتوجد ثمانية أبواب هي: باب المغاربة، باب السلسلة، باب المتوضأ، باب (المطهرة)، باب القطانين، باب الحديد، باب الناظر، باب السراي، وباب الغوانمة، وفي الشمال توجد ثلاثة أبواب هي باب العتم، باب حطة، وباب الأسباط.

ويحيط بالحرم عند ضلعيه الشرقي والغربي سور من العصور الأيوبية والمملوكية والعثمانية، وفي وسطه تقريباً تقوم قبة الصخرة، وقبة السلسلة، ومعراج النبي والأرواح. وفي جنوبه في وضع محوري مع قبة الصخرة، يقوم المسجد الأقصى وملحقاته، كما توجد عدة أبنية صغيرة، من قباب وسبل دون نظام داخل الحرم، وفوق أروقة الأسوار الشمالية والغربية تقوم المساجد والمدارس، وكلها تعود إلى ما قبل القرن الثالث عشر.

ويعتبر الحرم الشريف بأكمله مسجداً (مكاناً للعبادة) مما يفسر وجود المحاريب المتعددة، التي تسمح لألوف المؤمنين المجتمعين أيام الأعياد بالصلاة مع بعضهم البعض، في الهواء الطلق، مما يعني أن ذلك الوسط، لا يسمح بدخوله، إلا للمسلمين". (1)

* * *



مسقط الحرم الشريف في القدس.

الأرث الهندسي اليوناني..

قبة الصخرة والبحث عن النسبة الذهبية*..!!

■ ألكسندر بابادوبولو**
A. papadopoulo

■ ترجمة: د. عبد الله السيد***

قبة الصخرة، هي أول الآثار المعمارية الأموية بلا ريب، فقد شيدت في أعوام 688 – 691 م، وبهذا الأثر، فقد أدخل [الخليفة] عبد الملك العمارة الدينية الإسلامية، في الإرث المعماري البيزنطي، ذلك أن مركز هذا الأثر مشغول بصخرة تضحية إبراهيم، التي أحيطت بدرابزين مستدير.

فالمسلمون أرادوا امتلاك حرم مقدس، يدور حول صخرتهم المقدسة، بما يشبه البناء المستدير المقبب لكنيسة قبر السيد المسيح saint-sépulcre، كما نشعر بالرغبة الطبيعية للمسلمين أيضاً، للتأكيد في هذا الفضاء المقدس لليهود والمسيحيين، على حضورهم الجديد، واستمراريتهم في آن واحد، وذلك عبر العلاقة بدينين، لهما آثار سابقة هنا.

إن "غرابار o.Grabar" يفكر حتى، بأن هذا الأثر، وبهذا المكان هنا، كان يتيح امتيازاً لغير المسلمين، مثلما هو للمؤمنين[المسلمين]، وهذا بالتأكيد صحيح بمعنى ما، لكن لا يتوجب التقليل من الرغبة العفوية للمسلمين، بتبجيل "الأماكن المقدسة القديمة"، رغبة ظهرت بقوة وتلقائية، منذ وصول \ الخليفة" عمر[بن الخطاب] إلى القدس، ولا يتوجب خاصة، نسيان أن حرم القبة، لم يكن، إلا المدخل الشمالي للمسجد الكبير، الذي ينتهي بالجامع الأقصى؛ وسيُرى مباشرة، وبدراسة مخططه، أن هذا يعني عملاً بيزنطياً خالصاً، مأخوذاً وبالسنتيمترات تقريباً، عن توضعات الكنائس البيزنطية، ذات المخططات المركزية، وبالأخص الكنائس: قبر السيد المسيح (بدءاً من 327م)، والصعود (378م)، قبر السيدة العذراء في القدس (القرن الخامس)، وأيضاً كنائس مثل، كنيسة سان سيمون العمودي الثمانية، في قلعة سمعان (نهاية القرن الخامس)، وحرم séleucie في بيريه (نهاية القرن الخامس)، والكاتدرائية في بصرى (515 م)، إذا لم نذكر، إلا الكنائس اليونانية، في مقاطعات سورية – فلسطين، ولكن سنرى، أن هذا المخطط، سنجده تماماً على مدى فضاءات انتشار الفن

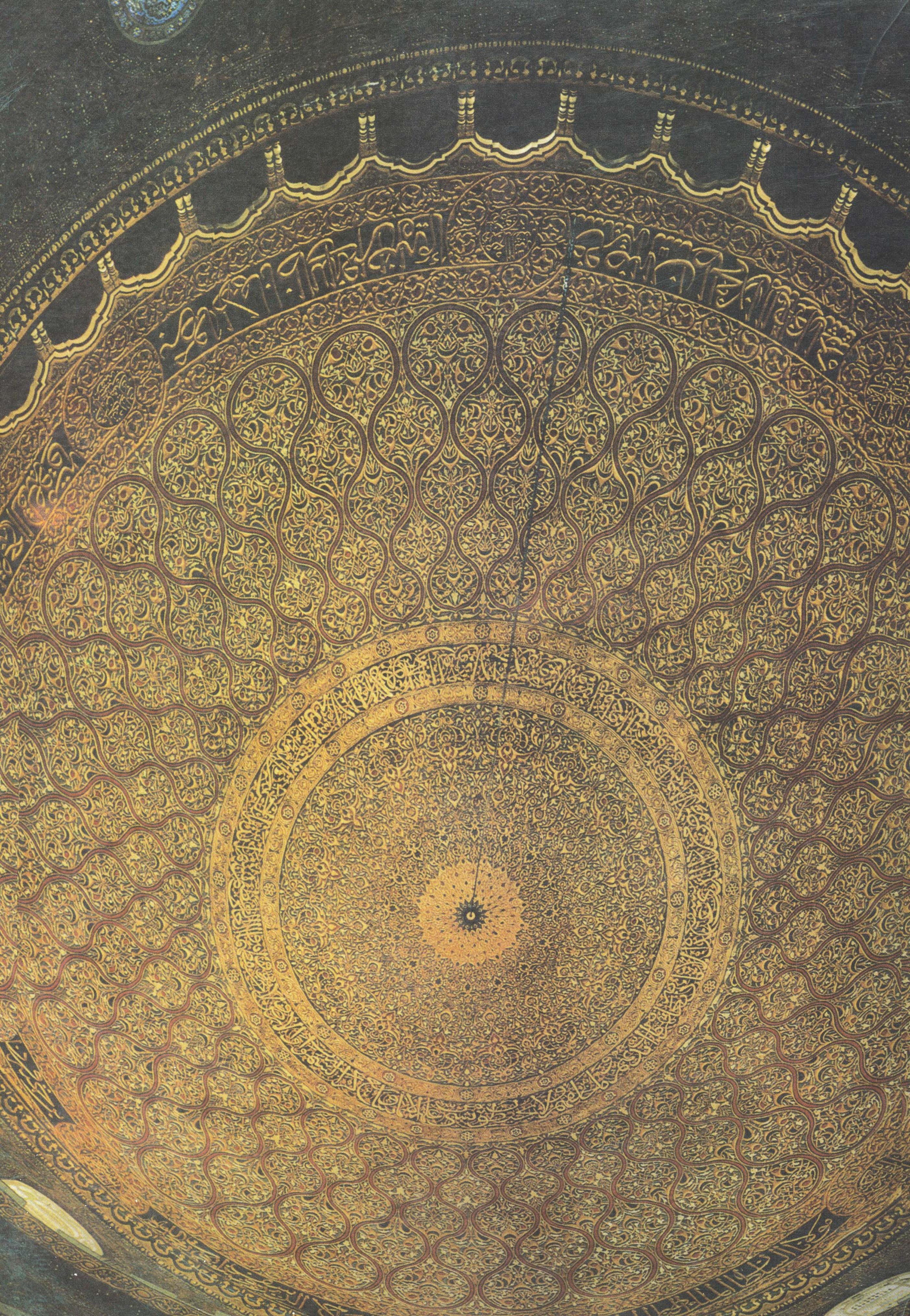
---

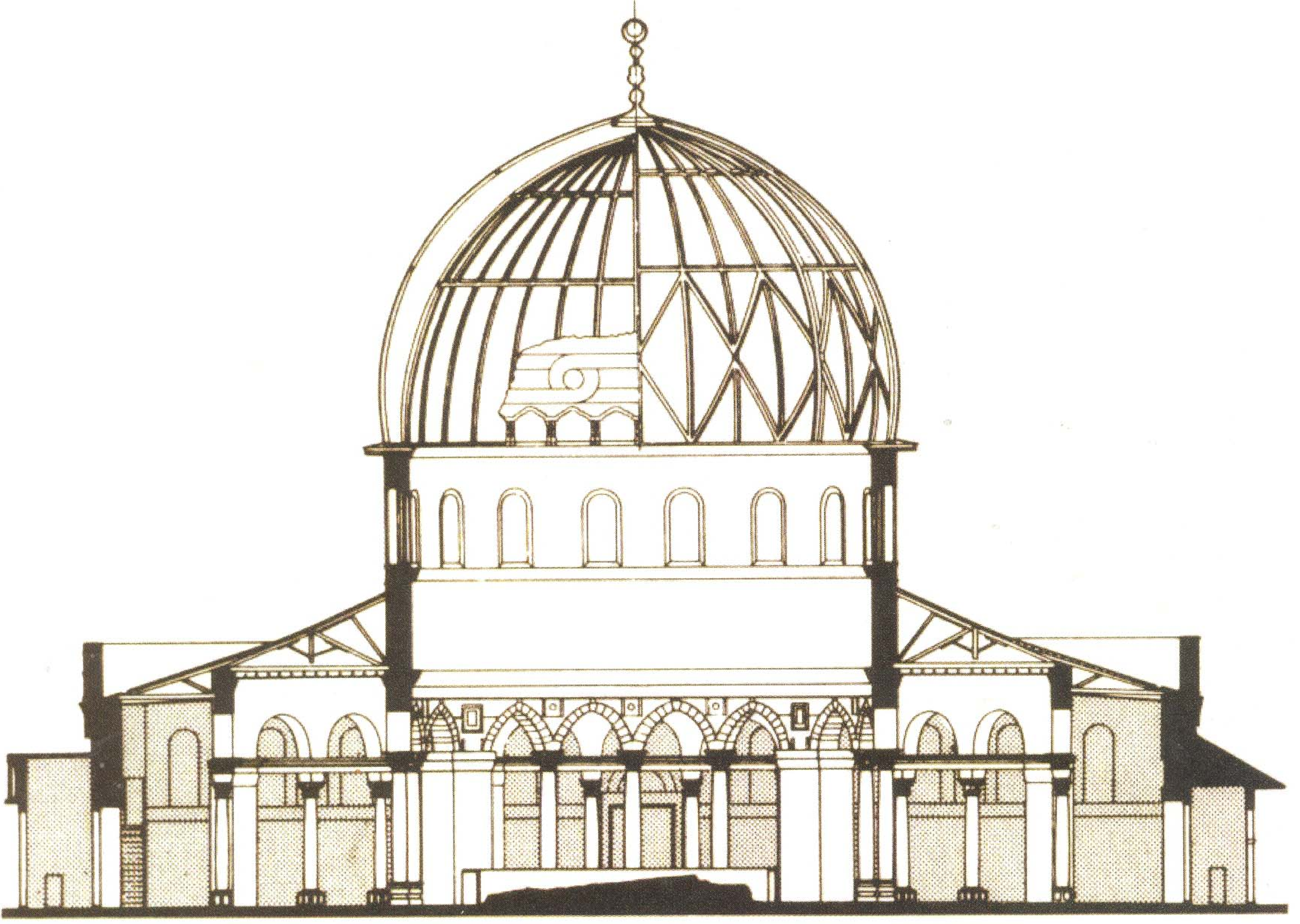
* من كتاب lislam et l'art musulman.
Éd. Mazened – paris – 1976

** مصور وباحث جمالي، رئيس مركز أبحاث علم الجمال وعلوم الفن للفن الإسلامي، بجامعة السوربون الأولى – بباريس. توفي منذ ما ينوف عن 15 عاماً، وأغلق المركز بعده.

*** نحات وباحث جمالي – أستاذ علم الجمال والنقد للدراسات العليا، بكلية الفنون الجميلة بدمشق.

قبة الصخرة.›





القدس - قبة الصخرة- مقطع شمال جنوب قبل الترميم عام 1964.

البيزنطي في أوروبا، مثل كنيسة سانت- فيتالي في رافنا (540م)، وبازيليك سان - لورنزو بميلان (نهاية القرن الرابع) الخ.... وسنجد أمثلة بذات النمط في ألمانيا أيضاً، في مصلى البلاتين في إكس (804م) وفي انكلترا، وبالطبع.. في القسطنطينية.

وإذن.. فإن من الواضح، أن مهندسي قبة الصخرة، لم يتتبعوا المخططات السورية، مثلما يحب المتمسكون ببعض المدارس الكتابة، ولم يتتبعوا حتى مخططات يونان سورية، ولكن قبة الصخرة وبشكل خالص كانت بيزنطية.

دُرست قبة الصخرة من قبل "م. موس M. mauss" أولاً، الذي تعرّف على وجود مبدأ التخطيط، المؤسس مباشرة، على دوران مربعين، حول نقطة مركزية، وهذا يعني الانحصار بدائرة.

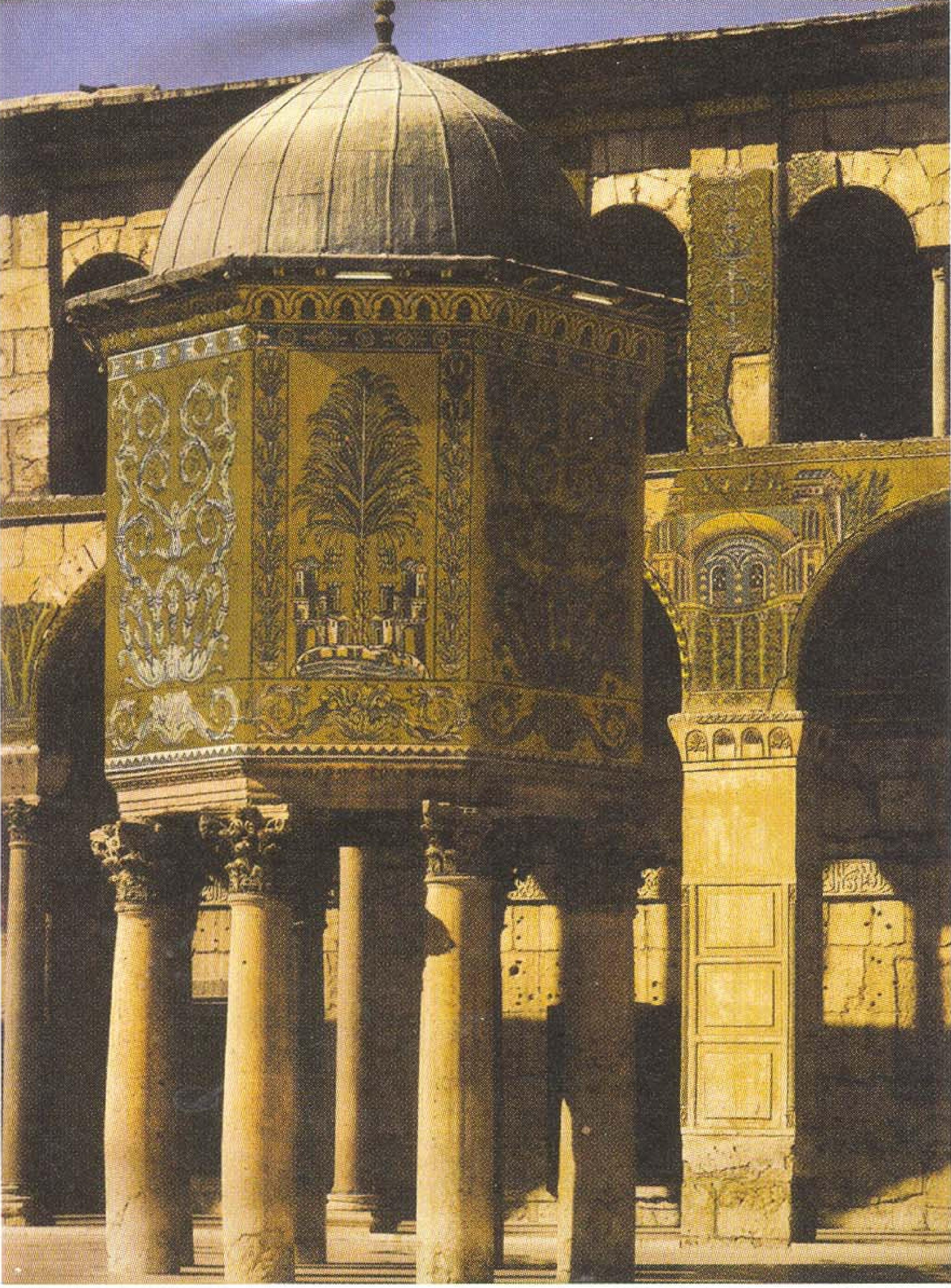
وقد طبق "ك. أ. ث. كريزويل k.A.C.kreswel" نظرية "موس" مع مجموعة من القياسات الدقيقة جداً، فتوصل إلى استعادة المخطط المبدئي للمعمار، وأشار المؤلفان، إلى تشابه هذا المخطط مع كنيسة سان - سيمون في قلعة سمعان مثلاً. ويعود إلى "ميشيل ايكوشار michel ecochard"، الذي عمل معمارياً في المباني المدنية بسورية، وضع التطابق المطلق لمخطط قبة الصخرة، ليس مع كنيسة سان سيمون فقط، وإنما مع كاتدرائية بصرى أيضاً، ومع سانت-فيتالي برافنا، ومع أخريات أيضاً. وسنرى الدقة الفائقة، بالمخططات التي وضعها، كمعمار، وليس كأثري. وبالطبع.. فإنه أراد أن يعلمنا، بأن المخططات الأربعة، يمكن أن ترسم في نفس الدائرة، بنصف قطر 26.875م، وأنها متميزة بمربعين مخططين في هذه الدائرة، ومزاح الواحد عن الآخر بـ 45 درجة. أما في قبة الصخرة، فإن نقاط تقاطع المربعين، توجد على دائرة نصف قطرها، 20.56م، وهذه النقاط للتقاطع بالذات، مأخوذة اثنتين اثنتين تحدد مربعاً جديداً، مرتسماً في دائرة نصف قطرها 11.13م. وهذه الدائرة الأخيرة هي الدائرة المركزية لهذا

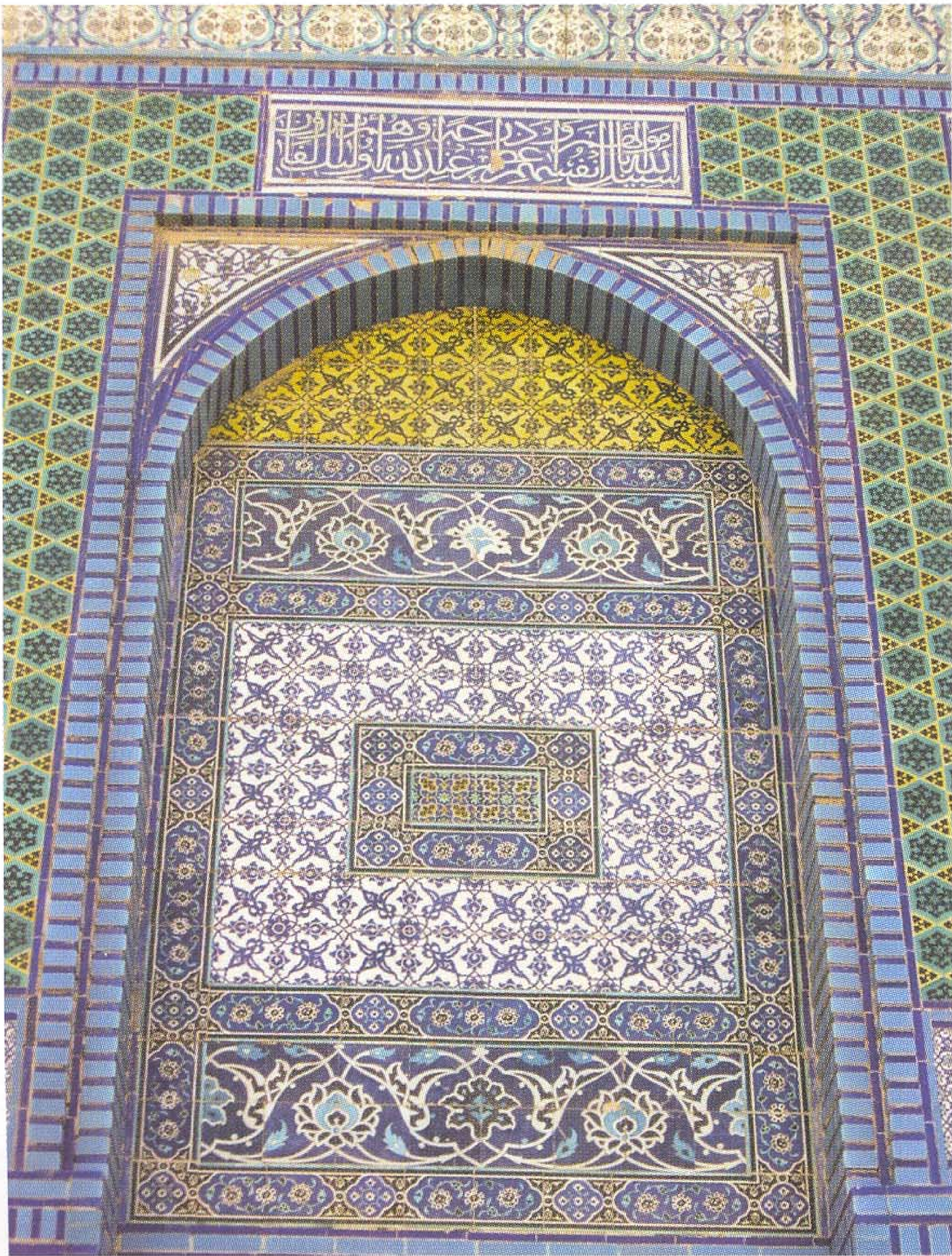
الأثر المعماري، حول الصخرة، حيث كان مكان تضحية إبراهيم والذي ترتفع القبة فوقه. أما المثمن الخارجي، فنحصل عليه، بجمع نقاط تقاطع المربعين، والدائرة المحيطة، وكذلك بجمع نقاط تقاطع المربعين المرسوم في الدائرة التي نصف قطرها 20.50، وبذا فإننا نحصل على المثمن الداخلي، وهذه النقاط موجودة مادياً في دعائم الزاوية وأعمدة الرواق. إن أبعاد القاعدة لهذا المخطط هي نصف قطر الدائرة الخارجية 26.87م وضلع المربعات المرتسمة هو 38م (شكل1) 578.

وهذا هو الحال في كنيسة سان-سيمون، فقد حصل "ايكوشار" على الدائرة الجامعة بنصف قطر 26.868م، وهذا يعني بـ 7مم قريبة من دائرة قبة الصخرة، وحتى في سانت فيتالي برافنّا، فإن الجزء المركزي وهو مثمني، مجمّع بالدائرة، التي نصف قطرها 11.3م، وبواسطة نفس النظام للمربعين المرتسمين بانزياح 45 درجة، والتي جمعت ذرواتها. فالدائرة التي نصف قطرها 20.56 ترسم المثمن الخارجي، والدائرة التي نصف قطرها 26.87م تحدد البعد الخارجي للمجاز [الذي يؤدي إلى صحن الكنيسة-المترجم]. أما مخطط كنيسة الصعود في القدس، فهو مجمّع من المربعين، التي توجد ذرواتها، على نفس الدائرة بنصف قطر 26.87م، وذات الشيء بالنسبة لكاتدرائية بصرى، التي لها تنظيم دقيق، ليس محدداً، إنما يقوم على ذات الدائرة الجامعة ذات نصف القطر 26.87م والمربع. وذات الهوية لكنيسة séleucie في بيريه pierrie. ويقول "ايكوشار" لو رُكّب ارتفاع الأثر على المخطط الأصلي، الذي توجب على معمار القرن الخامس، وضعه على قاعدة الترسيمة الهندسية، فإننا نلاحظ أن الاختلاف بين المرتسمين، لا يكون إلا بخطأ صغير في الإنشاء، ففي طارمة [البناء المقبب - المترجم] كنيسة قبر السيد المسيح، وهو أقدم الآثار المسيحية المعتبرة، من قبل "ايكوشار" فإن القياسات، تظهر أن ضلع المربع، يتوجب أن يكون 38.50م بدلاً من 38م، وبالنتيجة فإن نصف قطر الدائرة الجامعة هو أطول ببعض السنتيمترات.

وما هو أكثر برهاناً، سواء لثبات هذا المخطط، أو لأبعاد القاعدة، هو أنه توجد آثار، بُنيت على ذات الأبعاد، مقسمة على اثنين، وهذه هي حالة كنيسة سانت-دونا في زادار zadar (950 - 900م)، وقد تأكد "ايكوشار" إنه يمكن تطبيق مخططها، على مخطط سانت-فيتال، مصغراً للنصف. 578 (شكل2).

وقد وجد المؤلف ذاته في كنائس أرمينيا، وهي من المناطق


قبة الخزنة في الجامع الأموي بدمشق.

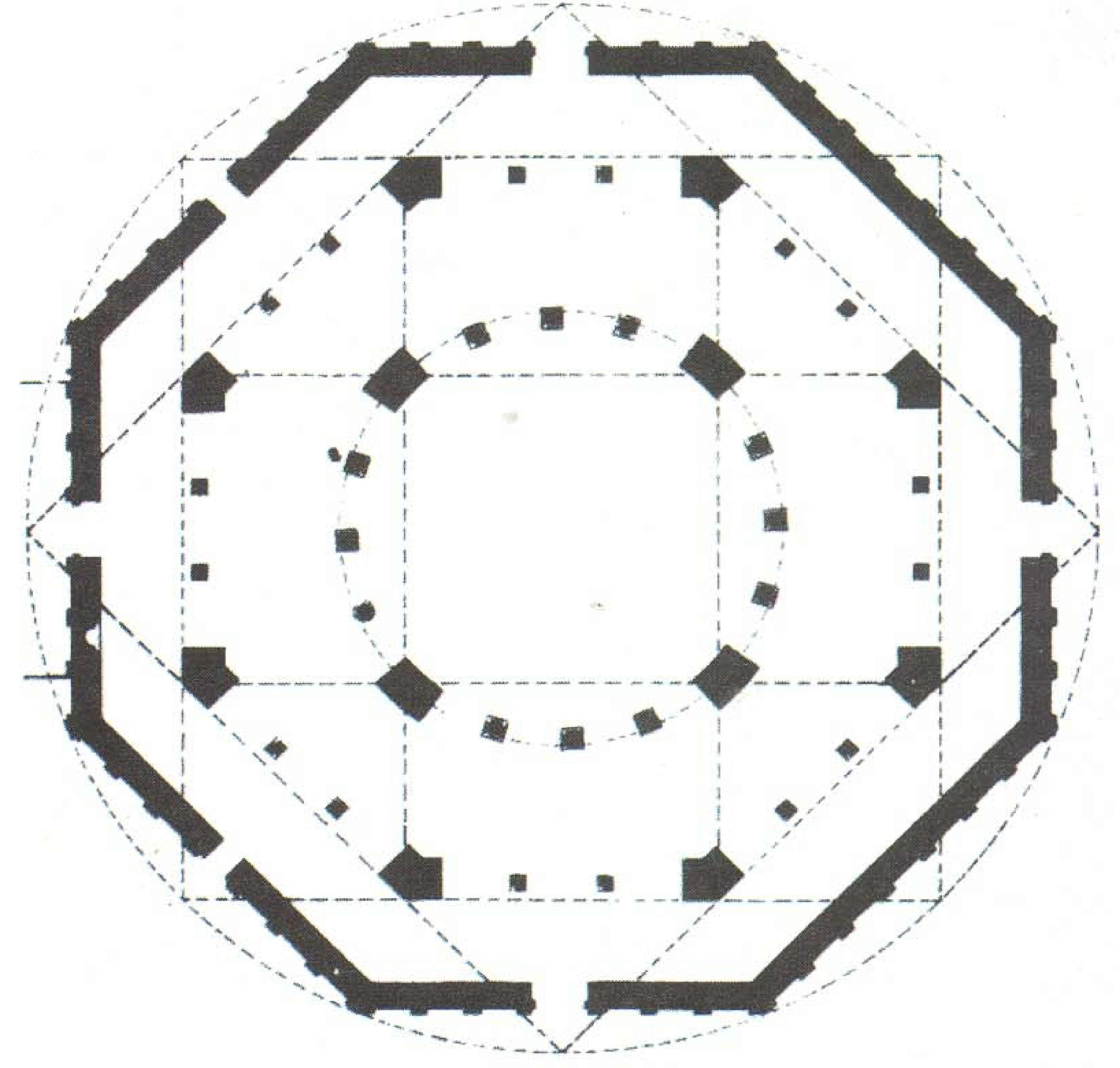

من خزفيات قبة الصخرة.

الأخرى للفن البيزنطي، ذات المخطط الأساسي، وذات الأبعاد للدائرة الجامعة، وهي حالة كنيسة ايراند irand (نحو 680) وكنائس سانت-جريجوار، وسانت- سوفور [الحامي- المترجم] في آني (نهاية القرن العاشر) وكنيسة سانت-سيرج في شتسكونك chtskonk (نهاية القرن العاشر).

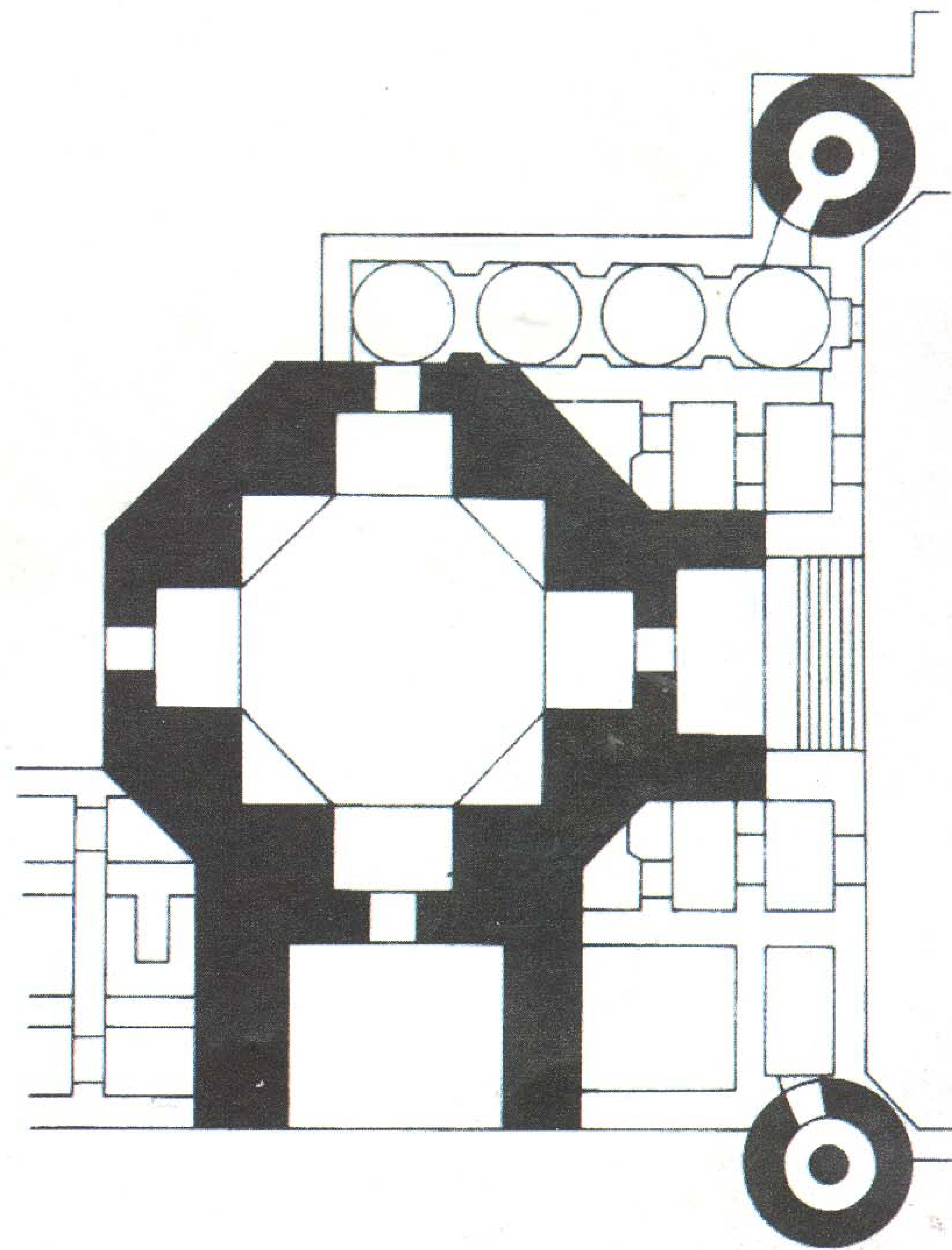
كتب "ايكوشار": "استطعت التثبت من أن عناصر القاعدة لهذه المقامات الأربعة، كانت مرسومة على ذات القياس. فهي متماثلة سواء بالمثمن المحصول عليه، بمركز التخطيطات المنظمة لسانت-فيتال، وسواء بالدائرة المرتسمة في هذا المثمن، وبالفعل.. فإن المخططات، محصول عليها، بمساعدة مباشرة من المثمن، كما في كنيسة ايراندا، أو بشكل آخر، فإن هذا المثمن يحدد المحيط الخارجي للمصليات، بتوسط مضلعات متنوعة، بين هذا المحيط الخارجي، وبين الدائرة المماسة للمثمن. ولهذه المضلعات وظيفة، حسب أضلاع الحرم. إن كنيسة سانت-جريجوار في "آني" اثنا عشرية، وهي مربعات. أما كنيسة سانت-سوفور في شتسكونك ففيها 19 ضلعاً "الذي من المستحيل ضمّه إلى المضلعات المنتظمة، ودعائمه تأتي للتماس مع الدائرة الجامعة".

وأخيراً فإن كنيسة زوار تزنوتز (641 - zwartzmotz 661) واسعة كثيراً، لأجل الدخول في الأبعاد، ولكنها تفيد لذات المبادئ الهندسية "كل تكوينها هو في الواقع منظم بمربع، نجد فيه مرتسم مضلع نجمي، ثماني الشعب... وهذا التكوين الهندسي، هو ذات التكوين المثمن في قلعة سمعان (سان سيمون)، ولكن في الحرم السوري، فإن الشعب الثمان للمضلع النجمي، مرتسمة في دائرة، بدل أن تكون في مربع". وفي هذه الحالة، فإن هذه الكنيسة ستستخدم كنموذج لكنائس أرمينية أخرى في "آني" وفي "بانا". "قرنتُ وبذات المقياس نصفي المخططين لـ "زوار تزنوتز" و"بانا": يوجد اختلاف صغير في المقياس بين الاثنين، ولكن مخطط بانا يرتسم بالتمام في المربع، الذي يحصر الدائرة الجامعة بنصف قطر 26.87م".

إن هذه الطريقة في البناء، وهذه الأبعاد الدقيقة، ليست الصنيع في الكنائس البيزنطية فقط، فنحن نجدها في بعض الآثار الرومانية. فضريح ديوقلتيان في سبليت Split (303م) مثمن بقبة مركزية ورواق، تعمل جزءاً من قصره، وتطابق بالضبط ذات المخطط، وذات الأبعاد مقسّمة على اثنين، كما في كنيسة سانت-دونات في زادار Zadar، والمخططان يتطابقان في أماكن أخرى،



مسقط قبة الصخرة



المسقط المكعبي مع عنق ثماني- سمرقند قاعة الأمير



كما في مصلى سانت-آكيلين في ميلان Milan (القرن الرابع).

وهكذا إذن، فإن التقاليد المعمارية، التي ارتكزت إلى وضع المخطط بمنظومة المربع المرتسّم في دائرة، تعود إلى "روما"، ومن هناك إلى اليونان. وبالفعل.. فإن مبانٍ أخرى رومانية، قدمت هذا المخطط المثمني بقبة مركزية، مثل معبد ديانا في بييز Baïes، بالقرب من نابولي naples، دون أن تتطابق الأبعاد الضرورية (ص573).

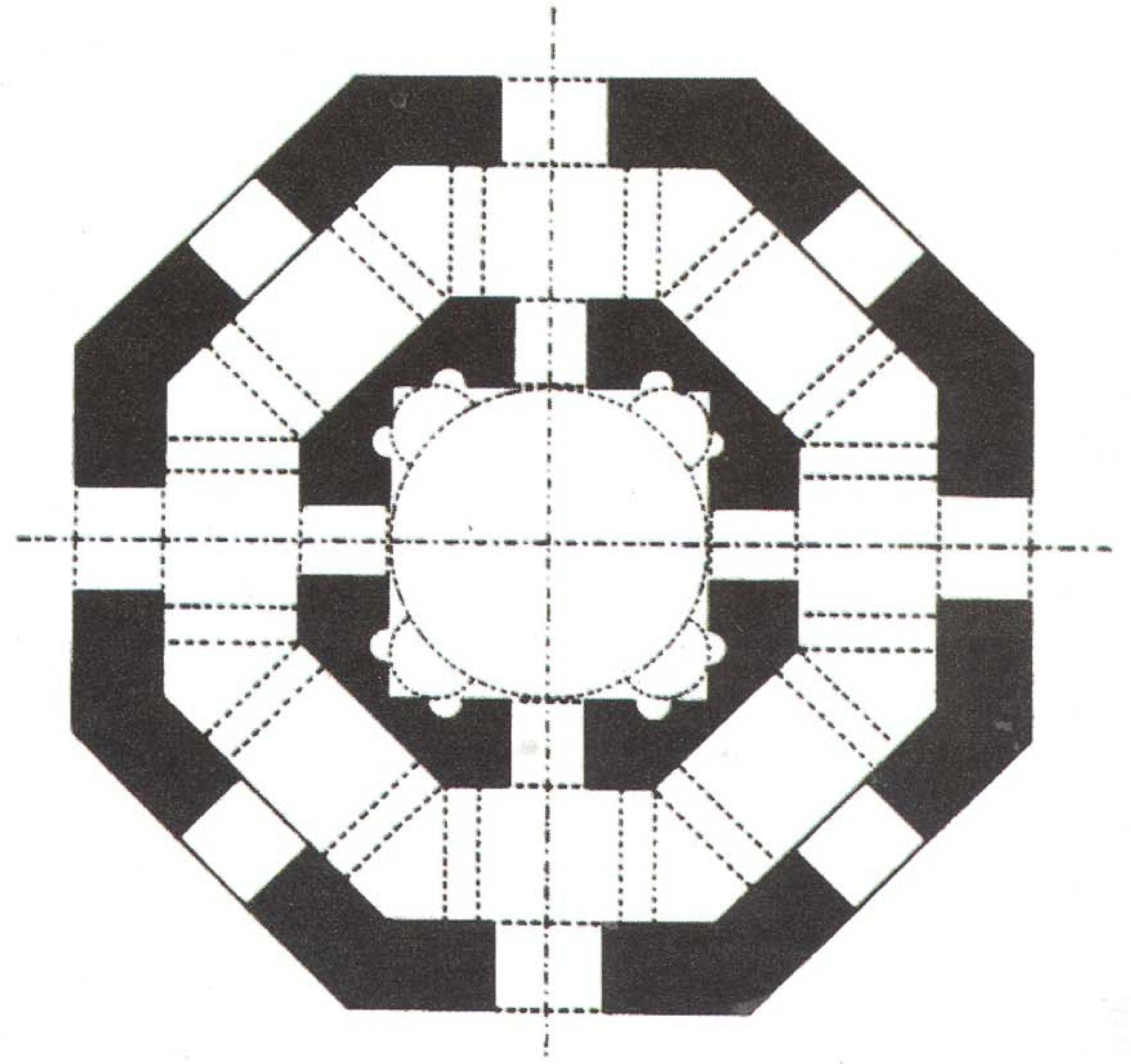
وما هو عجيب في هذا التعداد للآثار المذكور، من قبل "ايكوشار" هو التطابق المطلق، ليس للترسيمة الهندسية فقط، وإنما للأبعاد أيضاً. والتفسير الوحيد الممكن، سيكون متعلقاً بعدد دائري للمقاسات المستخدمة، فوحدة المقاس كانت متطابقة.

لقد أخذنا بالاعتبار الحرم حتى الآن، ولكن ذات الترسيمة الجامعة، كانت مستعملة أيضاً، لأجل المباني المدنية، وبالضبط الأبنية الصغيرة المثمنة، والأثني عشرية، التي كانت توجد بشكل عام في ساحة الأسواق، وهذه هي الحالة مثلاً في ليبتس ماجنا leptis magna في سوق بومبي pompei، أو سوق بوزول pouzzol، حيث نجد مضلعاً من 16 ضلع في الخارج من مثمن في المركز. وبالطبع.. فإن الأبعاد، ليست ذات الأبعاد في هذه الأبنية الصغيرة، وهذا يعني أنها طريقة بناء عامة، بقاعدة مربع مرتسم في دائرة، مربع يمكن أن يكون أكثر أو أقل عدداً، حيث يعطي مربعاً، مثمناً، اثني عشري، ومضلعات 16، 20، 24 ضلعاً.

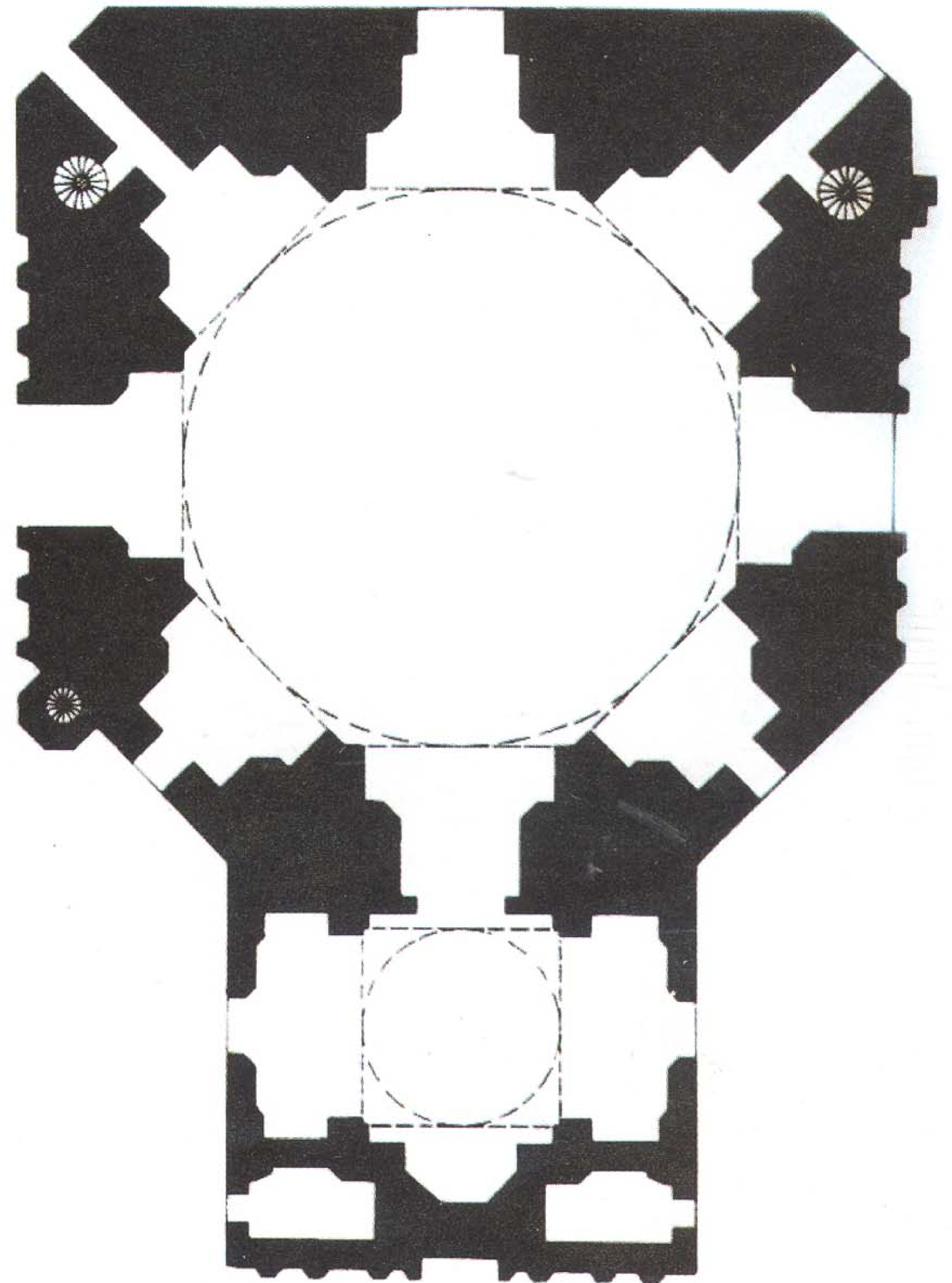
إن هذا النهج الهندسي، كان فعلاً معروفاً لليونانيين، الذين طبقوه، حسب "فيتريف vitruve" كترسيمة ناظمة، وبالضبط، لأجل بناء المسارح، في حين أن الرومان، استعملوا ارتسام أربعة مثلثات متساوية الأضلاع.

وفي الواقع، فإن هذا المفهوم الهندسي للعمارة، وفكرة استعمال المربع المرتسم في دائرة، مربع نجعله يدور، ليتوقف عند الدرجة 45، 30، 15، يعود إلى التأملات الفيثاغورية والأفلاطونية، على الأعداد، والأشكال الأكثر جمالاً. وهذه المربعات، ومرتسماتها في الدائرة، المثمن والاثنا عشري، كانت تمتلك معانٍ فلسفية ورمزية، منذ العصر القديم.

وهذه المعاني الرمزية، كانت متطورة بكل اعتبار، مع الفيثاغورية المحدثة، ومع الغنوصية المسيحية، التي استلهمتها بشكل واسع. والمسلمون هم الورثة، لمجموع هذا التيار الفكري، الذي تغلغل في لاهوتهم، وفلسفتهم، وعلمهم.



سامراء مسقط قبة الصليبية



مسقط مولّف مع مثمن مركزي - مدفن أولجيتو





ولنعد إلى قبة الصخرة، فإن فكرة توحيد مبنى المخطط المركزي، المخصص للاحتفاء بذكرى مكان أو شخصية مع البازيليك*، مثلما نعتقد بهذه الحالة هنا، أي مع المسجد الأقصى، فإن هذا موجود سابقاً في التقليد البيزنطي، كما في le martyrium بكنيسة سان-سيمون، حيث أحيط بأربع بازيليكات، في الاتجاهات الأربعة، وكما في طارمة كنيسة قبر المسيح، فهي بالذات مرفقة ببازيليك، وبذات العرض، والاختلاف الوحيد، في حالة الأقصى، أن هذه البازيليك موضوعة على شيء من المسافة إلى الجنوب، لكي تترك مكاناً لساحة واسعة.

تتراوح في الواقع، أبعاد الواجهات الثمان لقبة الصخرة، من 20.33 م إلى 20.96م وذلك بالطول، ولأجل واجهة الجنوب، فهي 12.10م في الأعلى. النصف الأسفل مكسو بالرخام، وبرسوم هندسية بإلحاح، وخاصة بالمثمنات. النصف الأعلى محفور بسبع نوافذ، وهو عدد، لم يأتِ بالصدفة بكل وضوح. وحالياً، فإن النافذتين الخارجيتين مغلقتان في الواقع، وتشكلان حنيتين بسطح مستوٍ، وقد كانتا مزينتين بالفسيفساء، في مكان المربعات الخزفية الحالية. الخمس الأخرى محفورة بنوافذ، مع تسييج بالخزف المماثل، والقوس الذي يعلوها خفيف الانكسار. وبالأصل، فهذه الفتحات كانت على الاحتمال مشغولة بشبكة claustra من الرخام، وبزجاج ملون. الكورنيش الأعلى موقّع بـ 13 حنية بسطح مستو، وبعقد كامل plein cintre، ومحتضنة بعميدات، وقد كانت بكل تأكيد مكسوة بالفسيفساء. وجميع الجدران فوق الرخام، كانت مكسوة بالفسيفساء الزجاجي.

الواجهة الأكثر طولاً هي الواجهة في الجنوب، ونحن نرى، أن هذا ليس صدفة، لأنه جانب القبلة، وهو ينفتح على ساحة المسجد الكبير الذاهبة حتى "صالة الصلاة"، التي كانت تمتد، لتشكل مسجد المستقبل "الأقصى" ويتألف المخرج الرئيسي من بوابة بثمانية أعمدة جميلة، وبتيجان متعددة العناصر، تحمل إفريزاً، وهناك مداخل أخرى توجد في نقاط الاتجاهات الأربعة، وهي مسبوقة أيضاً بإفريز أكثر صغراً. أقواس الحنايا، التي تنفتح فيها هذه الأبواب كانت منكسرة قليلاً (وسنعود إلى هذه النقطة الهامة)، والأبواب ذاتها، كانت مغطاة بالنحاس المضغوط، أو بالبرونز،

---

* البازيليك: مبنى روماني مستطيل، في أحد طرفيه جزء ناتئ، نصف دائري /كنيسة قديمة أيوانية الشكل /كاتدرائية كاثوليكية ذات امتيازات / المترجم عن المنهل، جبور ادريس.



البرابرة في الحرم.

ومذهبة. ترتفع حركة الكتلة الداخلية نحو القبة، بميلين للزاوية مختلفين قليلاً، الأول حتى المثمن الداخلي المشكل بالأعمدة، وقد عملت دعائم الزاوية ميلاً بـ 25) . والميل الثاني حتى الدائرة المركزية حاملاً القبة بـ30(. ومن الخارج، فإن الإفريز مخصص لإخفاء الجزء الأكبر، من سطحه الخشبي المغطى بالرصاص، لأجل ضمان أحسن النسب، واظهار العنق والقبة فوق الواجهات مباشرة. فالسقوف لا تقدم أية فائدة جمالية: من الداخل فإن الدائرة الواسعة المركزية المحيطة بصخرة إبراهيم، كانت معلوّة بعنق بذات القطر، ومغطى بقبة جميلة جداً من الخشب، مغطاة كلية بالفسيفساء، بأرضية ذهبية. والعنق بالذات ومجموع الجدران الداخلية فوق كسوة الرخام، كانت مغطاة بالفسيفساء بأرضية ذهبية.

العنق المنظور من الخارج هو بارتفاع 5.70م، وبجانبه أربع دعائم، تحمل القبة، ومحفور فيه أربع نوافذ، بين كل دعامة وأخرى، مما يجعل المجموع 16 نافذة، وهذه النوافذ، كانت دون شك من شبكة claustra بزجاج ملون في البداية، واليوم فهي مسيجة بالخزف، وكل العنق كان مغطى من الخارج بالفسيفساء الزجاجي أيضاً، واليوم هو مغطى بخزف متأخر، هو بالذات، يشغل مكان خزف عثماني.

بنيت القبة، حسب الطريقة البيزنطية المألوفة من الخشب، وكما هي العادة، يوجد قبتان، واحدة خارجية مغطاة بالرصاص والنحاس، لكي تتحمل تقلب الجو، وتقدم مشهداً مذهباً. والقبة الأخرى داخلية، مغطاة بالفسيفساء. وقد بُنيت القبتان بمثل هيكل القارب كأقفاص، كانت تجمع بقفل دائري من الخشب، وكانت هذه الأقفاص، تغطى فيما بعد بألواح خشبية كإزار، والهيكلان كانا مرتبطين، بنظام تشابكي، لكنهما لم يكونا متطابقين، وهذا ما يمثل أناقة أخرى رائعة، فالقبة الخارجية هي بشكل خفيف بصلية في الأسفل، وبشكل خفيف مخروطية نحو الأعلى، أما القبة الداخلية، فكانت بالعكس رامزة للسماء، وهي نصف كروية. ومن الواضح، أن لا شيء كان يمنع المعمار، أن ينفذ في الخارج، ذات القبة التي للداخل: فهذا كان بالطبع أكثر سهولة بكل وضوح، ولكن نحن نتعرّف هنا، على الأناقة البيزنطية، التي أرادت هاتين القبتين

غير متطابقتين، لسبب جمالي عميق.

ولنعد إلى شكل القبة الخارجية، فقد أظهر "ت. ريشموند T.Richmond" أنه يمكن الحصول عليها، بطريقة استعمال المثلث المتساوي الساقين: يقسّم العرض على 8؛ ونقيم ارتفاعاً، انطلاقاً من المركز، ونحمل فيه طول 5 من هذه الأجزاء، ومن هذه النقطة، نوصل أقاصي القاعدة، فيُحصل على مثلث متساوي الساقين له علاقة العرض على الارتفاع، مثل علاقة 8 على 5، فيكون 1.6، أو على قرب قليل من العدد φ*. وإذا أردنا بالعكس، عمل نصف كرة، سيتوجب أخذ 4 من هذه الأجزاء لأجل الارتفاع. وهذه الطريقة مؤسسة على القطاع الذهبي، الموصول إليه في بروفيل القبة، الذي هو بروفيل القوس المنكسر brisé، وقوس outrepassée، وفي هذه الحالة، ليس مطبقاً بالضرورة. ويفكر "ل. هو تيكور L. Hautecœur" أن أقواس جامع ابن طولون في القاهرة، حُصل عليها بنفس الطريقة.

نحن نعلم أن اليونانيين، منذ فيثاغورث وافلاطون، اهتموا بشكل خاص، بجمالية الأشكال الهندسية وعلاقات النسب، وأن نظرية القطاع الذهبي، أُعدت في الأوساط الفيثاغورية، وهذه واحدة من النسب المنسجمة عند اليونانيين: نحصل عليها بتقسيم مستقيم إلى جزئيين، بشكل أن الأكبر على المجموع، يكون بنفس العلاقة للأصغر على الأكبر. وهذه الصيغة هي إذن: A/b = b/ A+b وبهذا التذكير البسيط، يمكن تقويم الخطأ عند بعض مؤرخي الفن الإسلامي، الذين يرددون الواحد وراء الآخر، منذ بداية هذا القرن (القرن العشرين) أن القوس المنكسر هو ابتكار فارسي، ومنذ ذلك الحين، فإن المؤلفين الأتراك، ينخرطون بهذا، مطالبين من جهة أخرى، بأن القوس (الفارسي) هو لهم، مسمين له القوس "السلجوقي".

لنلاحظ، أن ما يتكلم عنه، في هذه الحالة، هو نمطان للقوس، مختلفان كلية. القوس المنكسر بتخطيط الأوجيفال "L'ogival"، وهو قوس العصور الوسطى المسمى خلافاً للأصول "قوطي"، وهو هنا القوس بالذات، الذي وجدناه في بروفيل قبة الصخرة، أو في جامع ابن طولون، أما القوس المسمى "فارسي" أو الغاطس "en caréne" فإن هذا الأخير مبن بدائرتين، حيث يمدد مماسه حتى نقطة الالتقاء، وكل ارتفاع القوس هو مستقيم إذن، والذي يُجعل مقوساً أحياناً، بشكل خفيف جداً. وهذا الشكل للقوس، لم يكن في الواقع مستخدماً عند البيزنطيين أبداً. ولا يوجد في القرون الأولى للإسلام، ولن يكون مقلداً في العمارة القوطية. ومن جهة أخرى، فنحن لن نلقاه في إيران بالذات، إلا انطلاقاً من القرن الحادي عشر. وسينتشر في مصر، بدءاً من بناء الأزهر (970-972)، وهناك من لديه حتى الزعم، بأن أصل هذا القوس، سيكون هندياً، دون براهين أخرى، إلا مثال واحد مشكل - قاعدة لبوذا من 41-52 بعد الميلاد مثّله بشكل خفيف في عناق — وخاصة دون أية حلقة انتقال. وفي الواقع، فإن أول حالة مادية، تأتي من بلاد الرافدين: باب بغداد في الرقة، الذي يعود، ربّما إلى أيام [الخليفة] المنصور (754-775)، في حين أنه بايران، وفي طريق خانا بدمغان، نحو عام 775، فنحن نلاحظ في هذه الحقبة على العكس، المحاكاة لقبة الصخرة. وكذلك فإن "هيرزفيلد Herzfeld"، و "كريزويل Greswell" أو "بوب pope"، و "اكرمان Ackerman" أكدوا، أنه لا يوجد أي قوس منكسر، من نمط ما، إلا عند الساسانيين، وإذن.. قبل الإسلام، وحسب "شوازي choisy"، ومن وجهة نظر بنائية، فإن هذا القوس أضاع كل المميزات تقريباً، التي كان يمكن وجودها في "logive"؛ ولنضف أنه على المستوى الجمالي، فإن النسب مختلفة كلية، وأننا نفتقد فيه كل مميزات "النسبة الالهية". إن مرتسم القوس المنكسر القوطي، يأتي دون شك، من الرغبة بتطبيق العدد الذهبي φ بالعلاقة بين عرض وارتفاع القوس، وهذه العلاقة هي 1 على 2 لأجل القوس الكامل le cintre، تصبح 1 على 1.6 مع قوس بروفيل قبة الصخرة، وبالعكس مع القوس الغاطس en caréne، فإننا نقع ثانية على النسبة 1 على 2، أو أقل أيضاً: 1 على 2.222 في الجامع الأزهر مثلاً. ويُرى إذن، أنه على مستوى النسب فإن القوس المسمى بدون حق "فارسي" هو أكثر بعداً عن القوس المنكسر القوطي، من القوس الكامل، فمع هذا القوس الأخير، فإن المعماريين البيزنطيين، حاولوا الحصول على العلاقة الأحسن بزيادة الارتفاع: وهذه هي الحالة تماماً، في الرواق الغربي، للجامع الكبير في دمشق، حيث نحصل عليه بهذه الصيغة: 1 على 1.5، وهذا يعني، شيئاً قليلاً من القرب، إلى القطاع الذهبي، في قبة الصخرة، وهذه هي حالة الأقواس، فوق سواكف الأبواب، التي تقترب من 1 على 1.6. فقد استعمل البناؤون البيزنطيون غالباً، القوس المعلّى، في الشرق الأدنى، منذ القرن الرابع على الأقل، ولكن هذه الصيغة هي أقل إشباعاً، مما هي في "القوطي"، لأن الجزء المنحني للقوس بالمعنى الدقيق، يعطي دائماً علاقة 1 على 2، التي يوجه بخداع العين، عبر المعرفة، بأن القوس، تفترض

* العدد الذهبي.

بدايته، من فوق التيجان، أو خشبات التثبيت إذا كانت موجودة فيها، ويُرتكز على علامات رمزية معمارية، لأجل خداع تقويم نسب القوس، وذلك بالعمل فيه، بإدخال جزء مستقيم، لا يخصه في الواقع. وبالعكس، فإن القوس "القوطي" منحن بالكامل، قوس بلا خداع، وبحركة مستمرة، ومع ذلك يقدم للعين نسبة القطاع الذهبي، إذا نُظّم، ارتفاعه عليها على الأقل.

إن أصل القوس المنكسر القوطي ليس سراً، إلا لأنه يُرفض بعناد، التفتيش عنه في الفن البيزنطي، حيث نجده مع ذلك، في أماكن مختلفة، وخاصة، في مثمن سان-سيمون، وفي كنائس ارمينيا، كما في كنيسة تيكور Tekor (القرن الخامس)، وفي قبة الصخرة، فهاهنا نلتقي هذا الشكل، كما نلتقيه في الأقواس الداخلية للرواق، وكذلك في حنايا نوافذ الواجهة. وفي الحقيقة، فإن الذهاب بأفكار مسبقة، من أن هذا القوس، توجّب مجيئه من إيران، فيما بعد، يؤكد أن هذه الأقواس، يتوجب أن تكون معادة الصنع في زمن العباسيين، وحتى إذا كانت هذه هي الحالة في أماكن أخرى، فسوف يُرى في الحال، أنه يتوجّب قبول، أنها معادة الاستعمال، بمماثلة للأصلية، كما هي الطريقة المألوفة، في أعمال الترميم الإسلامية. ويبدو لنا، أنه من الممكن جداً أيضاً، أن أقواس الصحن المركزي للمسجد الأقصى، قدمت ذات الشكل، بما أن الأقصى مرتبط بقبة الصخرة، ولكن.. لماذا المماحكة في التفاصيل، بما أن القبة موجودة، منظورة إلى درجة عالية، وواضحة، وأعجبت الكل بدرجة عالية، كيف لا يُفكر أن شكل بروفيلها، ألهم الأقواس المنكسرة الأخرى، و"المسلمة" في جامع ابن طولون، في القيروان، الخ.. وفي السابق في قصر الأخيضر، وفي خربة المفجر، وفي خزان الرملة، نجد هذه الأقواس التي تستطيع ببساطة أن لا تكون متجاوزة outrepassés، وإنما مثل ما هي في القبة.

ويبدو أنه، ولأجل البعض، كان يوجد بعض المصاعب في القياس، إلا وفق فئات مغلقة، كما لو أن القباب، ليس لها الحق بالتأثير، إلا على القباب، والأقواس على الأقواس، الخ... وهذا ما يعمل القليل من حالات مبادرة الفكر! ومن ثم توجد الأشكال، التي هي بالذات مستقلة عن العنصر المعماري، أو عن الوظيفة، التي تتجسد فيها، والتي ندركها بما هي أشكال. وهذا الفعل هو ما أُعطي القيمة في يومنا هذا، بواسطة الصيغة Gestalttorie، وخاصة، بقوانين الشكل الجيد، للصورة والخلفية والتحويل. وبالطبع.. فحسب الصيغة، فإن الابتكار، يتكون وبكل دقة، باستخلاص الشكل، من بعض الأشياء، والإدراك بأن من الممكن استخدامه لأجل وظيفة أخرى. وهذه هي الحالة بالضبط هنا. فالوظيفة البنائية تستمر بذات العمق أيضاً، مطبقة على عنصر آخر معماري فقط، وهذا يعني إذن، وبكل بساطة التحويل.

والحال أن قبة الصخرة، كانت تكرر دون شك، شكل طارمة قبر المسيح، وكنيسة الصعود، فإن أي برهان تاريخي، لن يكون ممكناً بكل وضوح، فلا يُرى لماذا ابتكر المعمار اليوناني شكلاً مستحدثاً للقبة، مع أنه صنع مخططات كثيرة، مؤسسة على المربعات المرتسمة في دائرة، وبالخصوص لهذا الأثر، بدل أن يطبق صيغة قبة مألوفة من هذا النمط للكنائس بمخطط مركزي؛ ومن جهة أخرى، فإن البحث في هذا الشكل بواسطة العدد φ لا يمكن، أن يكون ابتكاراً خاصاً، لهذا المعمار.

وببساطة، فإن قبة الصخرة، كانت أثراً إسلامياً، والأول من هذا النوع، والأول أيضاً، في استعمال كل الإمكانات التقنية والفنية للعمارة البيزنطية، وسيكون هذا الأثر معتبراً، وبشكل طبيعي، كنمط، وكدرس مستمر في العمارة. بالطبع.. بمخططه الكلي، كما بعناصره المختلفة. فالبناؤون اللاحقون، في الشرق الأدنى، حاولوا دون شك، أن يقرأوا فيه أسرار التقاليد البيزنطية، في أفضل مدرسة لها. ويبدو لنا، أن من غير المفيد، البحث في أماكن أخرى، عن أصل القوس المنكسر brisé، والمتجاوز outrepassée، أو اللامتجاوز، والذي سيستخدم بشكل واسع جداً، في العمارة الإسلامية، وما يتبعه في كل الفن القوطي.

ومن جهة أخرى، فإن العدد الذهبي في قبة الصخرة، مطبق لأجل إيجاد ارتفاع المستطيل المركزي الشاقولي، ذاهباً من الأرض، حتى قمة القبة. وبالفعل فإن الذهاب من الدائرة الداخلية للمخطط المنظم، والقطر 22.26م، إذا طبق المعامل، الذي يقترب من 1.6، نحصل على 35.61م: ومع ذلك، فإن الارتفاع الواقعي للأثر، الذي يعطيه "كريزويل" هو 35.50م، ليكون الاختلاف 11 سنتيمتراً، الذي يمكن شرحه، بواسطة الترميمات، التي أفقدت الأثر بعض السنتيمترات. ومن الواضح، أن المعمار، الذي كان يطبق في المخطط سابقاً، المرتسمات الهندسية للمربعات الدائرة في دائرة، استعمل بشكل واسع، هذه الطريقة الأخرى، الرياضية والجمالية لليونان "النسب المنسجمة".

* * *

جمالية الفسيفساء في..
قبة الصخرة..!!

■ عفيف بهنسي*

الفسيفساء صناعة محلية

في العمارة الأموية تتألف الفسيفساء من مكعبات زجاجية لا تتجاوز ضلع المكعب منها السنتيمتر الواحد، وهذا النوع من الفسيفساء يختلف عن الفسيفساء الروماني الذي كان مؤلفاً من أحجار طبيعية ملونة، ونرى ذلك في العهد البيزنطي. ولقد تأكد للباحثين أن الفسيفساء الزجاجي هو من الصناعة المحلية. فقد عثر على مصانع في أماكن مختلفة من بلاد الشام لمثل هذا النوع من الأحجار. على أنه من المحتمل أن تكون الأحجار الذهبية قد استوردت من خارج بلاد الشام. ومما لا شك فيه أن تنفيذ الفسيفساء قد تم أيضاً من قبل صنّاع محليين، يؤكد ذلك أن فن الفسيفساء استمر في قبة الصخرة والمسجد الأقصى والجامع الأموي الكبير في دمشق ومسجد المدينة الذي أنشأه الوالي عمر بن عبد العزيز بأمر من الخليفة الوليد. كما نراه في القصور الأموية مثل قصر المفجر الذي أنشأه هشام قرب أريحا وقصر مدينة عنجر الكبير في سهل البقاع لبنان.

إن هذه الكميات الضخمة من مكعبات الفسيفساء التي غطت تلك المساحات الواسعة من جدران المساجد المذكورة وأروقتها لا يمكن أن تكون قد استوردت، أو أن يكون عمالها قد جاؤوا من أماكن بعيدة. ثم إن تقاليد الفسيفساء قديمة في فلسطين وبلاد الشام، وأهمها كنيسة المهد في بيت لحم التي كانت واجهتها الغربية مزخرفة بالفسيفساء، وعشرات الكنائس والمعابد التي كشف عنها التنقيب الأثري في سوريا وتعود إلى ما قبل الإسلام تبين براعة أهل الشام بهذا الفن وصناعته.

ولقد أكدت مارغريت فان برشيم ذلك في دراسة مطولة معززة بعدد كبير من الألواح المصورة عن تفاصيل الفسيفساء في قبة الصخرة. واستبعدت أن تكون هذه الفسيفساء مستوردة أو أن يكون الصنّاع غرباء. وفصوص الفسيفساء ذات ألوان منوّعة، الأخضر والأزرق والأحمر والبنفسجي والبني والأسود، واللون الفضي واللون الذهبي اللذان استعملا خلفية.

ولقد ألصقت هذه الفصوص بإحكام وترتيب فني بواسطة الجص على جسم الجدار، وجعلت الفصوص الفضية والذهبية مائلة لكي تعكس النور على الأرض. ومع أن أكثر الفصوص زجاجية فإن بعضها من الأحجار الكريمة أو من الصدف أو من اللؤلؤ

فسيفساء الواجهة

في عام 950هـ/1543م أمر السلطان سليمان القانوني بترميم زخارف قبة الصخرة الخارجية، وكانت من الفسيفساء المشابه لفسيفساء الداخل الذي ما زال قائماً. ولكن المرمم وجد أنه من الأفضل استبدال الفسيفساء بألواح الخزف. التي نراها اليوم. نظراً للنقص الكبير في الغلاف الفسيفسائي. ولقد كان الاعتقاد أن هذه الألواح صنعت في إزنيك - تركيا. ولكن الدراسات الأخيرة أبانت أن هذه الألواح صنعت في القدس. يقول لين «أن ازنيك لم تكن ناشطة في صناعة الخزف ولم يكن لها دراية بصنعة ما يسمى بالحبل

* باحث في تاريخ الفن العربي وتاريخ الفن العام.



فسيفساء من قبة الصخرة.



من فسيفساء قبة الصخرة .

الجاف. ولذلك فإن هذه الألواح قد صنعت عام 959هـ/1552م محلياً دون شك، وليس لها نظير». وكنا توسعنا في تأكيد هوية هذه الألواح الخزفية في بحث مستقل.

إن الفسيفساء التي كانت تغطي واجهات قبة الصخرة الخارجية وجدرانها وأجزاءها المعمارية الداخلية مما تبقّى بعضه حتى اليوم، والتي كانت تغطي جدران حرم المسجد الأقصى، هذه الفسيفساء الأموية الضخمة كانت محلية بصناعتها وفنه، وإن التصاميم التي نراها مشابهة لتصاميم الزخارف الفسيفسائية في الجامع الأموي الكبير في دمشق إنما اتبعت التقاليد الزخرفية المحلية.

ولكن ما هو مميز في هذه العناصر الزخرفية هو الرشاقة والانسجام والابتعاد عن المحاكاة الواقعية، عدا عن أن المواضيع البشرية ليس لها مكان في أي جزء من هذه المساحات الكبيرة. ويرجع ذلك ولا شك إلى رفض التشبيهية، وهو تقليد متبع أصبح يدعمه مانع ديني كما في الحديث إذ يعذب المصوِّرون الذي يُضاهون بخلق الله، أو الذين يشبهون بخلق الله. ومن المؤكد أن حرمة قبة الصخرة والمسجد الأقصى منعت من عرض صور شخصية أو تشبيهية.

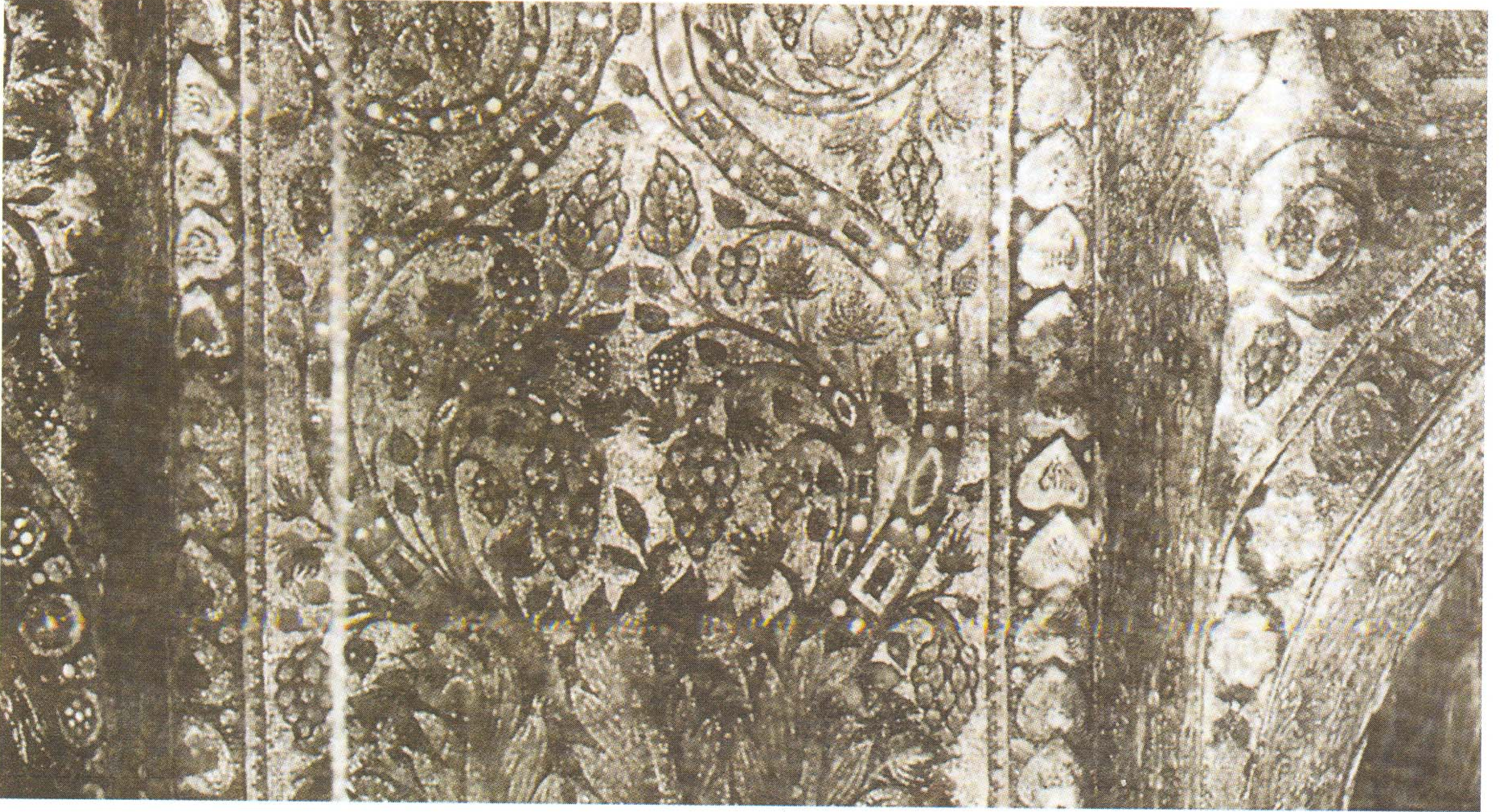
ويبقى السؤال قائماً: ما هو المقصود بهذه الرسوم الفسيفسائية، هل هو مجرد التزيين والإغناء؟ نحن نعتقد أن الهدف من هذا التزويق الثمين الفاخر هو إضفاء بعض سمات الجنة على تلك البيوت الدينية. ولا نستبعد الرأي القائل بأن التعبير المستمر عن النباتات بأروع التشكيلات هو لسد النقص الحاصل في بيئة صحراوية قليلة الاخضرار والزهور.

وأخيراً فإن تلك المساحات الكبيرة من الفسيفساء تؤكد أن تكاليف صنعها وتنفيذها كانت باهظة جداً. ولقد ذكر المؤرخون أن بناء الجامع الأموي في دمشق وتزيينه كلف ما يعادل خمسة ملايين وستمائة الف دينار ذهبي، ولم يذكروا شيئاً وافياً عن تكاليف قبة الصخرة أو المسجد. ولكننا نستطيع القول إن هذه التكاليف لا تقل عن تكاليف الجامع الأموي في دمشق.

مزايا الفسيفساء الفنية

تقوم ميزة الزخارف الفسيفسائية في قبة الصخرة، على الأسس التالية:

إنها تشكل بداية أساسية لفن الزخرفة العربي الإسلامي. وإنها تتصل بالزخرفة المحلية في بلاد الشام اتصالاً واضحاً، ويرجع السبب في ذلك إلى أن صانعي هذه



من فسيفساء قبة الصخرة.

الزخارف هم السكان الأصليون، وهم من العرب الذين دانوا بالمسيحية ثم انتقلوا إلى الإسلام أو استمروا على دينهم وكانت لهم مكانتهم ودورهم باعتبارهم من أهل الذمة.

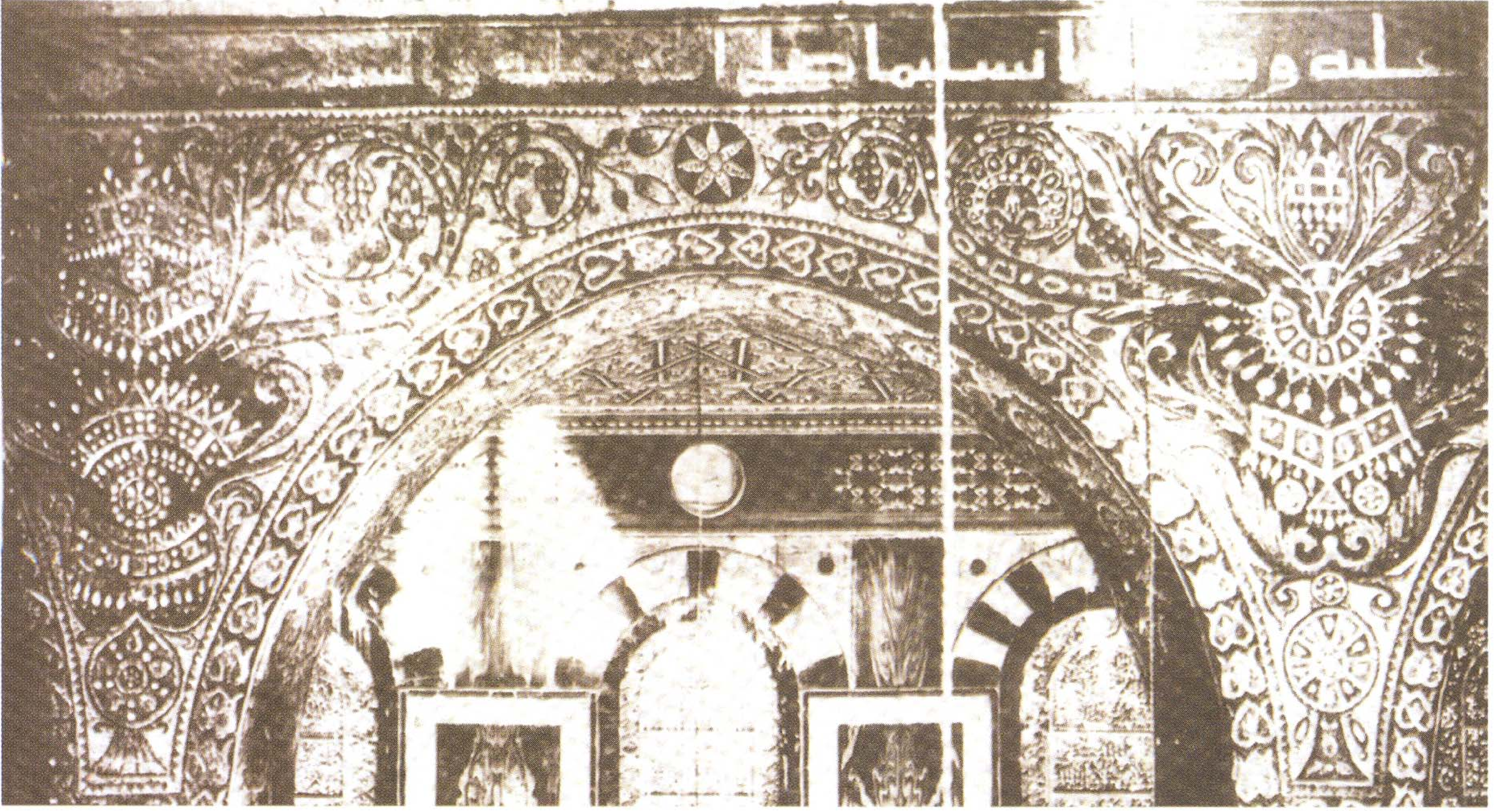
إن هذه الزخرفة تحوير رفيع لعناصر واقعية من أشجار وأزهار وأوعية، ولكن هذه العناصر لم تحافظ على واقعيتها بل أصبحت أشكالاً فنية مبدعة. وهذه الخصيصة جعلت النقاد ينظرون إلى الفن الإسلامي منذ نشأته على أنه فن إبداعي لا فن نقلي يحاكي الواقع. ولقد تفنن الرسام في التعبير عن تفاصيل كل عنصر بأسلوب فني.

لا تتشابه العناصر الموزعة في أنحاء قبة الصخرة. فليس لعنصر مستمد من نبات محدد أن يتكرر في حالتين. ولذلك فإن مواضيع الزخرفة في قبة الصخرة ذات غنى لا حد له. ولقد برع الرسام والمنفذ الفسيفسائي في اختيار الألوان الرمزية التي تتماشى مع معاني العناصر لا مع حقيقتها اللونية الواقعية، ومع الانسجام اللوني والجمال الفني. ثم إن العناصر التي اختارها الفنان هي الأواني الحاملة والأشجار الشرقية بأنواعها المختلفة؛ النخيل والزيتون واللوز والكرمة وأكواز الصنوبر، والورود والأشكال الكأسية وقرون الرخاء والأهلّة والنجوم واللآلىء.. إلخ.

وفي الأواني الحاملة تقيد الفنان بإبراز الشكل وبمحاولة الاهتمام بالحجم عن طريق تخطيط الآنية لتبدو فوق الأفق أو تحت الأفق مزينة بزخارف تجريدية دقيقة. وهو شكل متناظر متوازن، ولكنه ليس بشكل واقعي، وقد حاول المصور أن يعبر عن المنظور مرة واحدة عندما أراد أن يرسم فتحة الآنية وعنقها.

وإذا كانت أكثر هذه الأواني مزهريات وأحواضاً ذات عروات أو بدونها، فإن بعضها منبسط تختلط حدوده العليا بالأزاهير والأوراق.

وتقوم فوق الأواني، منبثقة من عنقها، زهرة رمزية زخرفية لا تذكرنا بواقع ما. وإنما هي مركبة من أزرار دائرية أو بيضوية منقطة ومحددة ومؤطرة يتوضع بعضها فوق بعض، وتخرج منها أوراق رمزية كأسية تتوالد الواحدة من الأخرى مشكّلة سلسلة. وتعلو هذه الأزرار أجنحة متقابلة ذات ريش متواز، وتعلوه قرون الرخاء والسعادة بأشكال متنوعة، وكثيراً ما تتداخل وتتقاطع مع جذع هذه الزهرة أو النبتة الرمزية عروق من الكأسيات المسلسلة تلتف حول الجذع برشاقة لكي تتفرع في أبعاد الخلفية.



من فسيفساء قبة الصخرة.

وأما الأشجار فتبدو أقل رشاقة، وأحياناً أكثر قرباً من الواقع. وفي أشجار النخيل يتجلى السعف واضحاً فوق عناقيد الثمر. وعلى طرفي شجرة النخل التي لا تبدو باسقة تقوم نخلتان صغيرتان. وأما جذع النخلة فتبدو فيه حراشف السعف واضحة أيضاً. إلا أن الفنان يجنح إلى الرمز في نخلة أخرى، فنرى الجذع مرة وقد انقلب إلى مجموعة من الدوائر أو مجموعة من التشكيلات الزخرفية المجردة. وظهرت على طرفيه نباتات محددة تبتعد عن أن تكون شجرة أو زهرة.

ولا تختلف أشكال الأشجار الأخرى كالزيتون واللوز والقصب في تكوينها عن أشجار النخيل. فهي مساحة ذات حدود مورقة تتخللها أغصان مفرغة وثمار تقوم على جذع مزخرف، وعلى طرفيها أشجار صغيرة صممت بالطريقة نفسها.

إن طريقة رسم الأشجار تجد كمالها في الأعمال التي سنراها في قصر هشام في خربة المفجر وبخاصة صورة شجرة التفاح الشهيرة.

وبصورة مماثلة لرسم شجر الزيتون وغيره نرى الباقات الباسقة وقد غرست في أوان بسيطة ترتفع شاقولية بعرض يعادل خُمس ارتفاعها، مؤلفة من مساحة مورقة في أطرافها وقلبها ثمار الرُمان أو العناقيد أو اللوز، وحولها الأوراق والبراعم والأكواز الملونة.

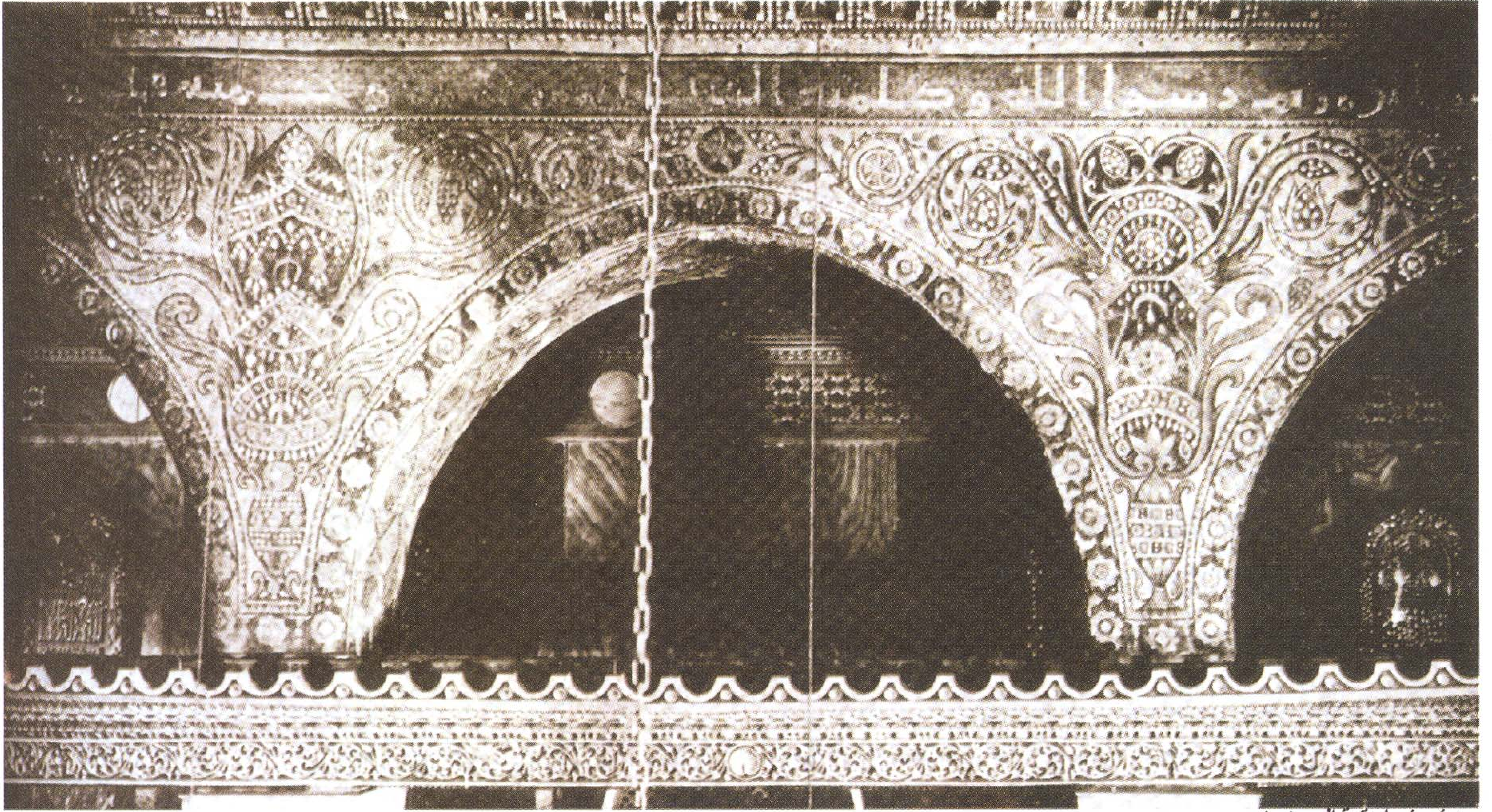
وكثيراً ما استعمل الفنان المزخرف في فسيفساء قبة الصخرة الأوراق اللوزية الشكل تزينها من الداخل وريقات وأغصان وفواكه مختلفة، الأمر الذي يزيد في غنى هذه العناصر التي تملأ المساحات الفسيفسائية.

ولقد استعار المزخرف بوضوح أشكال قرون السعادة المألوفة في الفنون الكلاسية. ولكننا هنا نراها وقد أعطت فرصاً جيدة للمزخرف كي يتفنّن في تشكيلها وتفريعها وزخرفتها وتلوينها.

وقد استفاد المزخرف من أشكال الأصداف والمحار فحوّرها بأشكال مختلفة. وكذلك استعار شوكة الكركر، أو ما يسمى ورقة الأقنثة Acanthe، وهي كورقة الكرمة عنصر أساسي في الزخرفة الكلاسية القديمة.

ونرى ورقة الأقنثة في قبة الصخرة مقترنة بإناء كأنما ولد عن هذه الورقة. وكما هو الأمر في التاج الكورنثي فإننا نرى أوراق الأقنثة وقد تفرعت وتراخت بشكل زخرفي منمّط.

ولقد حاول الفنان رسم الفواكه المختلفة من عنب أو لوز أو رمّان في أوان



من فسيفساء قبة الصخرة.

زخرفية مختلفة، وجعل ذلك ضمن فكرة مركبة أو مستقلة، واستعمل أحياناً في زخرفته أشكال القمر والنجوم. والشيء الهام في العناصر الزخرفية الفسيفسائية في قبة الصخرة هو التصميم على شكل الحلي. والحق إن هذه الصيغ جديرة بالتنفيذ الفعلي. ولقد حاول الفنان المصمِّم أن يستفيد من الأصداف واللآلئ في إغناء الأحجار الفسيفسائية لكي يؤكد معنى الحلي في هذه الأشكال. وكما استغل المزخرف أشكال كوز الصنوبر محاطة بأوراق أو متفرعة عن أغصان مضفورة، قام أحياناً بتأويل هذه العناصر لتصبح صيغة زخرفية مجردة. ولقد أحيطت المواضيع بإطارات زخرفية مؤلفة من أشكال هندسية ذات ظلال توحي بحجمها، أو من شرائط لولبية أحسن إبراز بُعدها الثالث، أو من أشكال مكررة هي لوزات أو أوراق أو نجوم مثمنة أو أزهار أو دوائر على شكل دواليب أو على أشكال هندسية مجردة.

ويتألف الإطار أحياناً من غصن ممتد أو شريط إكليلي مستمر أو حصيرة ذات تكوينات هندسية مزخرفة.. الخ.

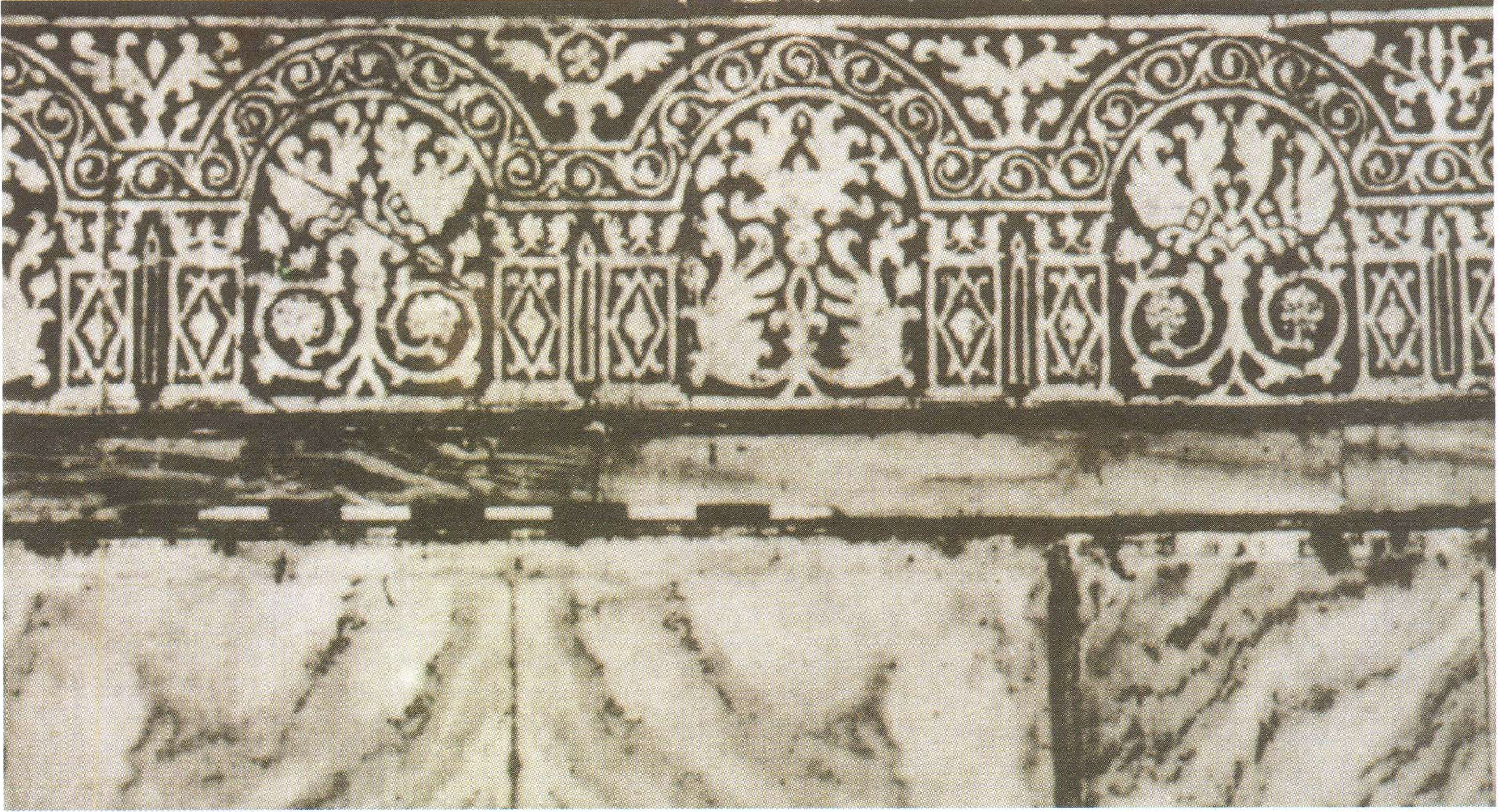
الزخرفة الفسيفسائية الداخلية

تعد زخرفة الصخرة الداخلية أجمل ما قدمته عبقرية الفنان الصَنَّاع المبدع، وهي مؤلفة من أشرطة تتجمع ضمنها الزخارف الذهبية على أرضية مُعْتِمَة زرقاء. وثمة حلقة عليا كاملة من الكتابات القرآنية بالخط الثلث الجميل تشتمل على الآيتين 255 و 256 من سورة البقرة.

تتضمن الحلقة السفلى تعريفاً بمنشئ القبة؛ وهو السلطان صلاح الدين الأيوبي.

ولقد تم تنفيذ هذه الرسوم النافرة بالألوان، وهي الطريقة المألوفة في زخرفة السقوف أو الجدران في بلاد الشام.

وتنتهي القبة الداخلية برواق مطل على الداخل بواسطة عقود ثلاثية الفصوص محمولة على عمودين مزدوجين قصيرين، وتقوم الأعمدة على جسم الرقبة المكسوة بكاملها بزخارف فسيفسائية تعود إلى العصر الأموي وتتخللها بشكل رتيب ست عشرة نافذة مقوَّسة مكسوّة بالزجاج المعشق يحمل كل لوح منها صيغة زخرفية مختلفة عن الأخرى. ويعقب هذه الزخرفة شريط عريض من الفسيفيساء الأصيل ذي الزخارف النباتية المحورة المكررة. وينتهي هذا الشريط بكتابة مزخرفة مركبة من مكعبات الفسيفساء تتضمن الآية 56 من سورة الأحزاب: ﴿إن الله وملائكته يصلُّون على النبي يا أيها الذين



من تزيينات قبة الصخرة .

آمنوا صلوا عليه وسلِّموا تسليما﴾ ، والآية 35 من سورة مريم ﴿ما كان لله أن يتخذ من ولد سبحانه إذا قضى أمراً فإنما يقول له كن فيكون﴾ .

وتزين الزخرفة الفسيفسائية الرائعة التي تعود أيضاً للعصر الأموي القناطر الحاملة للسقف المحيط من الجانبين ومن بطن الأقواس. وثمة زخرفة برونزية فريدة من نوعها تغلف الجسور الرابطة للقناطر. وأما جدران المثمن الداخلية فقد زينت بألواح الرخام المجزَّع، وزين السقف المحيط بالألوان والرسوم النافرة بزخارف .

فن الفسيفساء الداخلية صناعة محلية قام بتنفيذها صناع محليون. ولقد استبعدت مارغريت فان برشيم أن تكون الفسيفساء في قبة الصخرة مستوردة أو أن يكون الصناع غرباء .

إن الفنان المحلي الذي وضع التصميمات المنوعة للزخارف ،أو الصانع الفسيفسائي الذي نفذ رصف الفصوص على أكمل وجه ، ، كان متمرِّساً وحاذقاً جداً ومبدعاً. ولأننا لم نرَ أعمالاً بالقوة نفسها في الفسيفساء السابقة للإسلام نقول؛ إن عملية اصطفاء قد تمت لاختيار أفضل الفنانين وأفضل العمال الفسيفسائيين، ولعل هؤلاء العمال المفضلين قد كلفوا بعد ذلك بتصميم المسجد الأقصى والجامع الأموي الكبير ومسجد المدينة ثم قصر هشام في المفجر ،ورصفها. ومن المؤسف أن المؤرخين لم يتحدثوا عن هؤلاء الذين أنتجوا الأعمال الفنية التي مازالت تعد من روائع الفن العربي الإسلامي. ولكن أسماءهم التي تركوها قريباً من إنتاجهم تؤكد أنهم كانوا محليين، وأنهم رغم عبقرياتهم كانوا مغمورين.

جمالية الرقش النباتي والهندسي

يجب التمييز في الرقش العربي بين الرقش النباتي والرقش الهندسي، وعندما درست فان برشيم ودولوره زخارف فسيفساء قبة الصخرة النباتية، كان لا بد من ربطها بتقاليد الزخارف السابقة للإسلام، لاستمرارية التقاليد المعمارية والفنية في المراحل الأولى لتشكل الفن الإسلامي. ولكن دراسة الزخارف الهندسية، تبقى مستمدة من الفكر الجمالي الإسلامي.

الزخرفة في قبة الصخرة وفي المسجد الأقصى بصورة عامة لينة ونباتية، والشيء المشترك بينها هو عنقود العنب الذي يبدو في وسط الأغصان المحمولة بأوراق منمَّطة. ويبدو طابع التكرار أساسياً في صيغ الزخرفة. وتبدو الخلفيات ذات



من فسيفساء قبة الصخرة.

درجات مختلفة أحياناً. ومما لا شك فيه أن الفنان الصناع قام بالضغط أو بالطرق على الوجه الخلفي للوح فأحدث نفوراً في الوجه المرئي، ولكنه نفور دقيق، حتى أننا لنرى في ورقة الكرمة درجات من الضغط أو الطرق.

ولا تختلف باقي الألواح القائمة والواقعة فوق الجدران الرخامية عن سابقتها، إلا أن التنفيذ فيها يبدو أكثر دقة وبراعة، وبخاصة التعبير عن درجات البروز.

ويبدو الاختلاف في التكوين والتصوير وتنظيم الأشرطة شديداً بين الألواح القائمة على الجدران، الأمر الذي يدلّ على غنى لا حد له في اختيار الصيغ الزخرفية. وهذه الأعمال التي لم نر نظيراً لها في الفنون السابقة، ولا في الفنون اللاحقة، تدفعنا دائماً إلى التساؤل والبحث عن شخصية صانعها.

وباعتقادنا أن مواطناً مبدعاً مغموراً قد أتيحت له فرصة تنفيذ هذه الأعمال التي لم تكن متداولة ومعروفة فترك لنا هذا الأثر الفريد الرائع، وهو أمر كثيراً ما يحدث في تاريخ الفن. فلقد أصبحنا نرى الفنانين المسلمين يبدعون اتجاهاً في الرسم، هو الرقش، لا شك أن جذوره الأولى كامنة في هذه الألواح أكثر مما هي موجودة في الزخارف الفسيفسائية.

ولا بد من القول أن زخارف قبة الصخرة كانت الأساس في تكوين الرقش النباتي، ومع أن استعمال الفسيفساء لم يستمر كثيراً في العمارة الإسلامية وفي القدس، خاصة إلا أنه في قبة الصخرة يمثل ذروة الإبداع والتلوين المتناغم الجذاب.

إن مقارنة سريعة بين هذه العناصر الأصلية وعناصر الرقش العربي التي نفذت في العصر العثماني على سقوف قبة الصخرة بالألوان البارزة، تبين العلاقة الواضحة بين أصول الرقش المتمثل في تلك البرونزيات ومآل الرقش العربي الذي وجد كماله في العصور اللاحقة: العصر السلجوقي والعصر المملوكي، والعصر المغربي، المرابطي والموحدي.

ونحن إذا قررنا أن هذه الألواح البرونزية المزخرفة نادرة، بل فريدة، فإننا لا ننفي أن جذور هذا الرقش موجودة أيضاً في الفنون الكلاسيكية السابقة للإسلام. ولقد قام كريزويل بتحليل الرسم والبحث عن أصول هذه العناصر

وإذا انتقلنا إلى الزخارف الهندسية التي تبدو محفورة على واجهات المباني أو على أبوابها، نراها ترجع إلى المنطلق نفسه، كأنها مرتسم التحولات المعمارية اللولبية على سطح ذي بعدين

إن انطلاق الزخرفة الإسلامية من الشكل المربع ومضاعفاته المثمن والست عشري، نراه في تشكل الزخرفة المسطحة على الأرضيات أو الجدران أو السقوف الخشبية، أو نراه في الزخرفة المجسمة في طاسات المحاريب وفي المقرنصات، ويرتبط هذا التحول إلى حد بعيد بالأسس الإسلامية التوحيدية التي عبر عنها معمارياً مصممو قبة الصخرة.

و لابد أن نتذكر أن كميات الفسيفساء الهائلة التي غطت المنشآت الأموية في المسجد الأقصى وقبة الصخرة وجامع دمشق، وقصر الفجر وغيرها. لا يمكن أن تكون مستوردة، بل هي وتصاميمها محلية أصلية أنجزها عمال محليون. وتصاميم هذه الفسيفساء مجردة تعبر عن جمال الطبيعة دونما دلالة مادية، لأنها صيغ فردوسية ليس لها علاقة بالصيغ الواقعية كالزهرة والأوراق والفواكه. بل هي تأويل متطرف لهذه النباتات.

إن عدداً من القباب التي أنشئت في منطقة الحرم الشريف، كانت تذكارية، ولذلك فإن الرمز الوحيد الذي تتضمنه هو القبة ذاتها وهو الرمز السماوي المعروف والمعبر عن العناية الإلهية. وتحمل هذه القباب أقواس على أعمدة من واجهاتها الست كما في قبة السلسلة، أو الواجهات الأربع كما في قبة يوسف التي أنشأها صلاح الدين يوسف الأيوبي، أو في قبة يوسف آغا والقبة النحوية وقبة موسى، أما قبة النبي 945هـ/1538م وقبة سليمان وقبة الأرواح فإنها تقوم على ثمانية وجوه.

وعندما نتأمل الحركية الكامنة في تحولات الشكل المربع ضمن محيط الدائرة، يتبين لنا ثمة حركية وميضية تنطلق من المربع إلى الدائرة عبر مضاعفات المربع الهندسية 16-32-64 الخ. ضمن نظام السلسلة الهندسية. ونستطيع القول أن جميع القباب التذكارية تقوم على مبادىء قبة الصخرة ذاتها. بل لقد انتقل الشكل المضلع الثماني إلى أبنية لاحقة إسلامية؛ مثل قبة الصليبية في سامراء ومدرسة كابي آغا في آماسيا. تركيا. وبقيت محافظة على مفهوم النجمة الثمانية. ولكنها عندما انتقلت إلى الأبنية المسيحية، مثل كنيسة القديس بطرس في روما، فإن المخطط يتحول من مربعين متقاطعين بشكل نجمة ثمانية، إلى مربع واحد يقطعه في أنصاف أضلاعه صليب (إغريقي) متساوي الضلعين، وقد بدا المربع في مخطط برامانتي أقل وضوحاً، فضخمه ميكل آنجلو في المخطط الذي نفذه، فأصبح أكثر وضوحاً، وذلك عندما أراد توسيع مواضع أركان القبة التي أصبحت أقطارها مضاعفة عن القبة التي صممها برامانتي. وهكذا فإن تحول مخطط الصليب والمربع إلى الدائرة التي تعلو الكنيسة كان إنشائياً مفتعلاً ولم يكن تصعيدياً كما هو في قبة الصخرة.

الخط العربي بوصفه زخرفة

وإذا كانت ولادة الرقش العربي قد بدأت من هذه المنطلقات، فإن ولادة الخط العربي كعمل إبداعي، تولدت من تجويد كتابة القرآن تعبيراً عن التكريم والتعظيم. ويجب أن نذكر هنا أن أقدم شكل من أشكال الخط العربي البديع نراه على جدران قبة الصخرة. فثمة شريط طوله 240 متراً، يقع في القسم العلوي من المثمن الداخلي بقبة الصخرة يتضمن كتابة منفذة بفصوص الفسيفساء المذهبة على خلفية زرقاء، هي آيات قرآنية من سورة النساء وسورة آل عمران. وثمة كتابة أخرى تتضمن تأريخ بناء قبة الصخرة

كما ذكرنا أن تعديلاً تمّ على الكتابة في زمن العباسيين فأصبحت كما هي عليه الآن: «بسم الله الرحمن الرحيم، لا إله إلا الله وحده لا شريك له محمد رسول الله صلى الله عليه. بنى هذه القبة عبدالله الإمام المأمون أمير المؤمنين في سنة اثنتين وسبعين. تقبل الله منه ورضي عنه آمين رب العالمين». ويبدو أن الجملة المحذوفة كانت « عبد الملك بن مروان».

وثمة كتابتان في قبة الصخرة تقعان فوق الباب الشرقي والباب الشمالي نُفّذتا على النحاس وتعودان إلى عهد عبد الملك، وقد كتبتا بالخط الجليل نفسه.

ونرى في كتابة الباب الشرقي تعديلاً للتاريخ. فقد أضيف اسم المأمون وجعل التاريخ 216هـ/831م

وفي الخط الأموي هذا تأثيرات نبطية واضحة في إملاء الكتابة، مثل حذف الألف من «سلطنك»، وكتابة التاء المربوطة مبسوطة مثل «رحمت» بدلاً من «رحمة».

ومن تحليل الخط الأموي هذا تبين للمدققين أنه يمتاز بالخصائص التالية:

إنه أقدم نموذج لقلم الجليل الشامي المأخوذ من الخط النبطي المتأخر، وقلم الجليل هو أبو الأقلام، والخطوط التي جاءت بعده أخذت عنه.

إن الخط تكيف مع مادة تكوينه، وهي فصوص الفسيفساء، بمعنى أن الألفات يابسة وأن المسارات اللينة أخذت شكل

القوس والأحرف المنحنية اشتقت من الدائرة. وإن هذا ليذكرنا بالخط المسند، ولعل ذلك يرجع إلى التأثير اليمني في ذلك الوقت. ثم إن تنظيم المسافات والفواصل والأبعاد يتلاءم مع حجم الكلمة ومساحتها

إن من أروع العناصر الفنية وأكثرها قدماً وأصالة، الكتابة التي نفذت بالفسيفساء أو بالبرونز، وتعتبر الكتابة الفسيفسائية التي تحتل الجزء العلوي من المثمن الداخلي لمبنى قبة الصخرة من أقدم ما لدينا من خطوط عربية فنية. فلقد تطور الخط العربي في بداية الإسلام بسرعة وظهر من الخطاطين مبدعون ابتكروا أنماطاً من الخط الجميل نذكر منهم قطبة المحرر، وهو أول من كتب الخطوط الموزونة واستخرج الأقلام الأربعة، ومن أهمها قلم الجليل. وكان الوليد بن عبد الملك من أكبر مشجعي الخط الجميل، وكان والده عبد الملك أول من عرَّب الدواوين والنقد.

ويبلغ طول أشرطة الكتابة الأموية في قبة الصخرة 240 متراً، وقد تمَّ تنفيذها بالفصوص المذهبة على خلفية زرقاء.

وتتضمن هذه الكتابة القرآنية الآيات التي سبق ذكرها والتي تؤكد تكريم الإسلام للأنبياء، وبخاصة السيد المسيح، الأمر الذي يدل على أن تسامح المسلمين كان نتيجة عقيدتهم الدينية. ومن هذه الجمل التكريمية «اللهم صلِّ على رسولك وعبدك عيسى بن مريم» و«بسم الله لا إله إلا الله وحده لا شريك له محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم». وتتكرر هذه الجملة عدة مرات، كما كتبت الآيتان 171-172 من سورة النساء والآيتان 18 و19 من سورة آل عمران التي تتحدث عن طبيعة السيد المسيح.

وتعود إلى التاريخ نفسه، وإلى أسلوب الخط ذاته، الكتابة المطروقة على اللوح النحاسي وتتضمن تاريخ إنشاء الجامع الذي يعود إلى عهد عبد الملك

لقد ازدهى مسجد قبة الصخرة بالزخارف الكثيفة المشكلة بالفسيفساء داخل القبة، أو المرسومة على ألواح القيشاني في واجهات القبة. ولا بد أن نشير هنا إلى أصالة هذه الزخارف.

فسيفساء الأقصى

تعود الفسيفساء في المسجد الأقصى إلى عهد الخليفة الفاطمي الظاهر لأمر الله الذي أعاد ترميم الأقصى سنة 425هـ/1034م. وليس من مصدر يوضح تفاصيل الفسيفساء الأموية في المسجد الأقصى والمرجّح وجودها عند بناء المسجد الأقصى. ومما لا شك فيه أن الفسيفساء القديمة لم تكن مختلفة عن فسيفساء قبة الصخرة أو فسيفساء الجامع الأموي الكبير بدمشق. فلقد كانت من صنع الفنانين الذين اعتمدوا أساليب مشابهة وعناصر مستوحاة من النبات والفواكه. ولا نعتقد أن مواضيع المنشآت المعمارية أو المشاهد التي مثلت في الجامع الأموي الكبير في دمشق، لها ما يماثلها في المسجد الأقصى، وذلك بسبب ضيق المساحات التي يمكن أن تستوعب ألواح الفسيفساء، ولعدم وجود قناطر وأروقة في الصحن تحمي لوحات الفسيفساء على الجدران الخارجية.

وعندما قام المهندس كمال الدين بأعمال الترميم في المسجد الأقصى بين عامي 1924/ و1927م استطاع أن يزيل الجص عن آثار الفسيفساء في الوجه الشمالي للقوس الشمالي. وكان الجص مزيناً ببعض الرسوم الزخرفية. وقد استطاع أن يتبين تأريخ الكتابة التي كانت تعلو ذلك الفسيفساء وهي كتابة كوفية على شريطين تتضمن ما يفيد الترميم في عهد الخليفة الفاطمي الظاهر.

إن هذه الزخارف الفسيفسائية التي تغطي بعض بطون الأقواس وبعض الواجهة القبلية ورقبة القبة بين النوافذ الثمانية تختلف في أهميتها عن الفسيفساء في قبة الصخرة. ويبدو أن الخليفة الفاطمي أمر بصنع بديل عن الفسيفساء القديمة التي زالت بسبب الزلازل. ولكن عمال الفسيفساء والمصممين لم يكونوا بمستوى العمال القدامى في العصر الأموي. ومع ذلك فقد نفّذ العمال الفسيفساء مستوحاة إلى حد بعيد من فسيفساء قبة الصخرة مع تحوير وتطوير.

وبقيت العناصر التي قدَّمها المزخرف القديم ذاتها، ولكن بانسجام أضعف. والشيء الهام هنا أن نجد نموذجاً للفسيفساء في العهد الفاطمي، وهو أمر نادر جداً، كما هو نادر في العصر المملوكي إذ أننا نرى في المدرسة الظاهرية بدمشق فسيفساء مملوكية مازالت تحتاج إلى دراسة معمقة.

هكذا تبدو لنا العمارة والزخرفة في مدينة القدس نموذجاً واضحاً لتحديد الأصالة الإسلامية، وتأكيد استمراريتها في مختلف العصور.

* * *

المسجد الأقصى..!!

■ التحرير.

"يقع هذا المسجد بالطرف الجنوبي للحرم، وترجع تسميته بهذا الاسم إلى الآية القرآنية: "سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى" (الإسراء 17: 1)، وتعني عبارة الأقصى بالعربية "البعيد جداً" ناهيك أن هذا المسجد، يرتبط بالحدث الهام، ألا وهو معراج الرسول صلى الله عليه وسلم.

يقول المقدسي المؤرخ العربي، من القرن التاسع، الذي يرجع أصله للقدس "ترجع أساسات البناء إلى عهود قديمة، وعليها شيد الخليفة عبد الملك بن مروان مسجداً"، وربما كان ذلك، بعد أن أزال ما تبقى من الآثار السابقة حسب ما يذكره التاريخ، فلقد حوّل الخليفة عمر بن الخطاب المكان إلى فراغ، ثم شرع بعد ذلك الخليفة عبد الملك بن مروان، في بناء المسجد الأقصى، وأتمّه ولده الخليفة الوليد، الذي كان شغوفاً بالبناء والتشييد، وفي القرن الثامن دمر المسجد، وقام العباسيون بترميمه، وجاء بعدهم الفاطميون، الذين قاموا أيضاً، في مطلع القرن الحادي عشر، بعدة إصلاحات وترميمات، وخلال الحرب العربية الإسلامية – الإفرنجية الصليبية، تعرض المسجد لإضرار كبيرة، ولكنه رمم على يد المماليك في القرن الخامس عشر. يعود بناؤه الحالي إلى الفترة الواقعة ما بين 1938 و 1942، وإلى الفترة الواقعة ما بين 1962 و1968 حيث أنجز نهائياً، أما مخططه فيعتقد البعض أنه يشبه مخططات الكنائس السورية، التي كانت سائدة قبل الفتح الإسلامي، حيث هناك رواق عريض محوري، يليه ثلاثة أخرى ضيقة مسقوفة، يحيط من كل جانب جناحان ضيقان ومقببان، وينفتح عمودياً على الرواق المصلب والرواق الموازي لجدار القبلة (باتجاه مكة) وترتكز القبة على أعمدة عند مفترق الأروقة الثلاثة المتفرعة من الجناح المصلب، وأوسع الصحون المسقوفة الثلاث للجناح المحوري، وقد تغيرت ملامح الجدار كلياً بسبب الأبنية التي ألحقت به.

وختاماً يمكن القول إن مظهره الرائع، وما زين به من الرخام والفسيفساء والخشب المحفور، كلها جعلت منه أثراً ذا روعة وجلال جديرة بقبة الصخرة المشرفة"[1].

---

[1] المصدر السابق – ص 83





العهد العمري..

" هذا ما أعطي عبد الله عمر أمير المؤمنين أهل إيلياء من الأمان. أعطاهم أماناً لأنفسهم وأموالهم، ولكنائسهم وصلبانهم وسقيمها وبريئها وسائر ملتها. أنه لا تُسكن كنائسهم ولا تهدم، ولا ينتقض منها ولا من حيزها، ولا من صلبهم، ولا من شيء من أموالهم، ولا يكرهون على دينهم، ولا يضار أحد منهم، ولا يسكن بإيلياء معهم أحد من اليهود.

وعلى أهل إيلياء أن يُعطوا الجزية، كما يُعطي أهل المدائن، وعليهم أن يُخرجوا منها الروم واللصوص، فمن خرج منهم فإنه آمن على نفسه وماله حتى يبلغوا مأمنهم. ومن أقام منهم فهو آمن، وعليه مثل ما على أهل إيلياء من الجزية، ومن أحب من أهل إيلياء أن يسير بنفسه وماله مع الروم ويخلي بيعهم وصلبهم، فإنهم آمنون على أنفسهم حتى يبلغوا مأمنهم، ومن كان بها من أهل الأرض فمن شاء منهم قعد، وعليه مثل ما على أهل إيلياء من الجزية، ومن شاء سار مع الروم، ومن شاء رجع إلى أهله، لا يؤخذ منهم شيء حتى يحصد حصادهم. وعلى ما في هذا الكتاب عهد الله وذمة رسوله وذمة الخلفاء وذمة المؤمنين إذا أعطوا الذي عليه من الجزية".

كُتب وحُضّر سنة 15 هـ

شهد على ذلك

خالد بن الوليد، عمرو بن العاص، عبد الرحمن بن عوف، معاوية بن أبي سفيان، عمر بن الخطاب.

من كتاب "القدس الشريف"

تأليف: د. شوقي شعث

الهيئة العامة السورية للكتاب

دمشق 2009 — ص11-12



المسجد الأقصى .



المؤمنون يدافعون عن الأقصى .

القباب داخل..

الحرم الشريف..!!

■ التحرير.

"تعتبر قبة السلسلة من أقدم وأهم المباني الصغيرة الموزعة فوق ساحة الحرم، وتوجد تلك القبة عند محور قبة الصخرة، ويرتبط اسمها بأسطورة السلسلة، التي علقها النبي سليمان (؟) بين السماء والأرض، لا يمسك بها، إلا الرجل التقي، أما الشرير فتهرب منه.

يتألف هذا المبنى من قبة هي نموذج مصغر لقبة الصخرة، ترتكز على شكل سداسي، يتكون من ستة أعمدة، ويظهر خارج هذا الشكل السداسي مضلع ذو أحد عشر ضلعاً، يحيط به أحد عشر عموداً، كما بنى أيضاً محراب في الجدار، الذي يربط عمودي الضلع الجنوبي بالمضلع.

وترتبط وظيفة هذا المبنى، بوظيفة مبنى بيت المال في العصر الأموي، حيث كانت العادة آنذاك، أن يحتفظ بأموال الشعب داخل المسجد.

وشيدت قبة أخرى، هي قبة المعراج، إلى الشمال الشرقي، من قبة الصخرة إحياء لذكرى معراج النبي (ص) إلى السماء، ويشير النص الموجود في بناء القبة والمؤرخ بسنة 1200 م، على أنه بناء أقدم من ذلك، فقد أجريت عليه بعض التجديدات، وتتألف هذه القبة، من الخشب المغطى بألواح الرصاص، وترتكز على مثمن، يتكون من سلسلة من القناطر العمياء.

أما قبة النبي، فتقع بين قبة الصخرة وقبة المعراج، وهي عبارة عن قبة صغيرة، مغطاة بألواح الرصاص، ترتكز على سلسلة من القناطر الصغيرة، ذات قواعد مضلعة، جددت عام 1845.

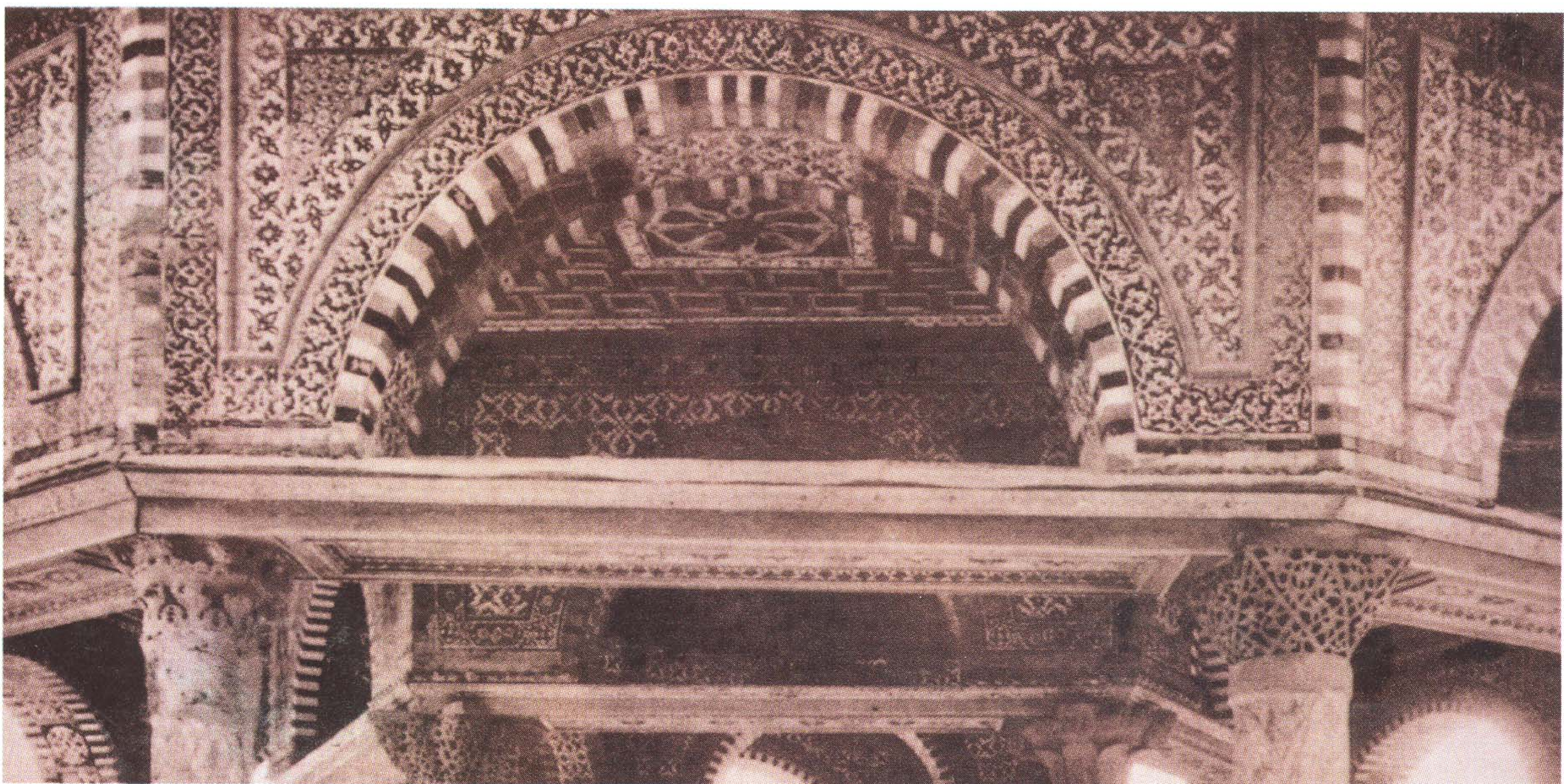
وهناك قبة تعرف بقبة يوسف، وهي عند الضلع الجنوبي، لساحة الحرم إلى الغرب من المسجد الأقصى، بناها السلطان صلاح الدين عام 1191م، ورممت فيما بعد عام 1681، وترتكز هذه القبة الصغيرة، على مربع مؤلف من ثلاث أقواس منكسرة، عند الجانب الجنوبي، من حائط بني فيه المحراب.

أما محراب برهان الدين، فقد شيد من الحجارة والرخام المتعدد الألوان في الهواء الطلق، عند الجانب الجنوبي للساحة في القرن السابع، لإلقاء خطبتي العيد وإقامة صلاة الاستسقاء، وجدد أول مرة عام 1388، ومرة ثانية عام 1843، بواسطة قاضي القضاة بالقدس برهان الدين، الذي حمل المنبر اسمه".[1]

---

[1] المصدر السابق – ص 71.

من قبة السلسلة .



من قبة السلسلة .

مزارات القدس المسيحية..!!

أ.منذر نزهة*

تناولت الأناجيل القانونية الأربعة[1] حياة المسيح وأعماله وأقواله وحددت بدقة معقولة الأماكن التي ارتادها، وما غفلت عنه أتى ذكره في بعض الأناجيل المنحولة[2]، والعديد من هذه الأماكن يقع في مدينة القدس، أورشليم بداية القرن الأول للميلاد، كذلك ذكرت أعمال الرسل[3] والأعمال المنحولة[4] الأماكن التي تنقل بها الرسل والتلاميذ والقديسون، لذلك استطاع المؤمنون منذ القرن الأول تتبع هذه الأماكن وزيارتها والتبرك بها.

تعرضت القدس إلى محنة شديدة نتيجة عصيان اليهود على الرومان عام 67م، وردّ الرومان باجتياح فلسطين بقيادة «تيطس» الذي حاصر أورشليم وأخذها عنوة عام 70م فهدم الهيكل وشتت اليهود، ولكن المسيحيين نجوا إذ خرجوا قبل الحصار إلى مدينة «بللا»، ثم عادوا إلى القدس وتابعوا زيارة الأماكن التي اعتبروها مقدسة وإن لم تكن زياراتهم علنيةً نتيجة اضطهاد اليهود والرومان لهم.

أما المحنة الكبرى فكانت عام 135م عندما ثار اليهود مجدداً زمن الإمبراطور «أدريان» (117-138م) الذي أرسل قواته لتهدم أورشليم وتطرد اليهود والسامريين والمسيحيين منها، ومنع دخولهم إلى المدينة المقدسة التي تمت إعادة بنائها كمدينة وثنية حقيقية ودعيت «أليا كابيتولينا» إكراماً للإمبراطور «أليوس أدريان».

ومع ذلك استمر مسيحيو القرن الثاني والثالث، المضطهدون في كل مكان[5] بزيارة القدس وتكريم الأماكن المعتبرة لديهم وإن كانت تقع تحت أبنية ومعابد وثنية، وتسللوا شيئاً فشيئاً إلى المدينة وعاودوا السكن فيها.

توقفت الاضطهادات رسمياً في

---

*حقوقي وباحث في الأديان.



دمار أورشليم على يد تيطس عام 70م، لوحة للفنان الألماني ويلهلم فون كاولباخ 1846.

بداية القرن الرابع على يد الإمبراطور «قسطنطين» (306-337م) باني القسطنطينية وحامي المسيحيين[6]، الذي وجه دعوةً عام 325م إلى أساقفة العالم من أجل عقد مجمع مقدس في مدينة «نيقية» لبحث البدعة الآريوسية واتخاذ قرارات بشأنها[7]، وحضر هذا المجمع فيمن حضر أسقف أورشليم «مكاريوس» (314-333م) الذي تحدث أمام الإمبراطور ووالدته «هيلانة» المسيحية المتدينة، عن أوضاع مدينته المتردية ودعاهما إلى مساعدته من أجل إزالة الوثنية منها وبناء الكنائس فيها والبحث عن الآثار المقدسة تحت ترابها، وتحمست الإمبراطورة وقامت برحلة إلى فلسطين عام 326م اكتشفت فيها حسب التقاليد المسيحية خشبة الصليب الذي صلب عليه المسيح، وبنت العديد من الكنائس أهمها كنيسة القيامة[8]

يمكن اعتبار رحلة الإمبراطورة «هيلانة» إلى فلسطين فاتحة رسمية لرحلات الحج المسيحي إلى القدس والأراضي المقدسة، ذلك الحج الذي أصبح رغبة العديد من المسيحيين في شتى أصقاع العالم إلى يومنا هذا، مع أنه لا يعتبر فرضاً على المسيحي من الناحية الدينية.

أخذ تتبع المسيحيين للآثار المقدسة وبناؤهم للكنائس والمقامات وأضرحة القديسين في القدس يزداد خلال القرنين الخامس والسادس، وخاصة في عهد الإمبراطورين البيزنطيين «تيودوسيوس الثاني» (408-450م) و«جوستينيان» (527-565م)، وهكذا أصبحت القدس في نهاية القرن السادس عاصمةً حقيقيةً للمسيحية، دين الإمبراطورية البيزنطية القوية الرسمي، وتوافد عليها عشرات



مشاهد من آلام المسيح، لوحة للفنان الألماني هانس ميملينغ 1470-1471.

الألوف من الحجاج وازدهرت وازدانت بعشرات الكنائس والأديرة ذات العمارة البديعة والزينة النفيسة.

اجتاح «خسرو الثاني أبرويز» (590-628م) ملك الفرس الساسانيين سورية ووصل إلى القدس في عام 614م فحاصرها وفتحها عنوة، فهدم وأحرق مقدساتها المسيحية وأعمل القتل بأهلها واستولى على الصليب المقدس وأرسله إلى فارس، ولكن الإمبراطور البيزنطي «هرقل» (610-641م) استطاع بعد سنوات من الحروب أن يهزم الفرس، فاستعاد كافة الأراضي البيزنطية وأعاد خشبة الصليب إلى القدس في احتفال مهيب عام 629م، ثم بدأ بإعادة إعمار الكنائس والأديرة التي دمرها الفرس بمساعدة الناسك «موذستوس» (البطريرك فيما بعد 632-634م).

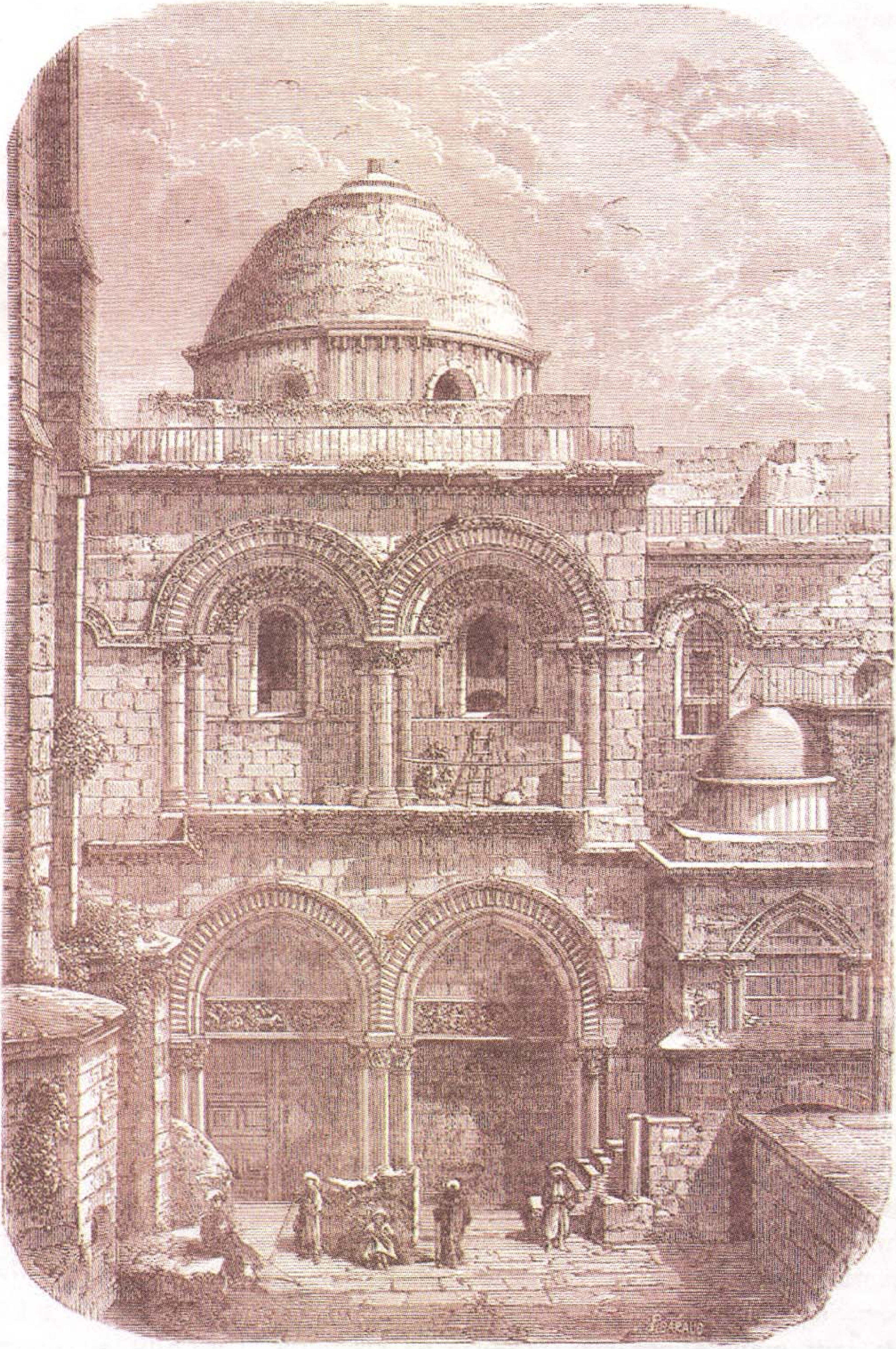
دخل العرب المسلمون إلى القدس في أواخر عام 637م نتيجة مفاوضات بينهم وبين البطريرك «صفرونيوس» (634-638م) الذي اشترط تسليمها إلى الخليفة «عمر بن الخطاب» (634-644م) بشخصه، فحضر الخليفة وأعطى أماناً للنصارى[9] على أنفسهم وكنائسهم إلى درجة أنه رفض الصلاة في كنيسة القيامة رغم دعوة البطريرك «صفرونيوس» له للصلاة فيها، وفسّر ذلك بخشيته أن يطالب المسلمون بها إن فعل.

استمر وضع القدس كمدينة مقدسة للمسيحيين تحت حكم المسلمين، واستمرت رحلات الحجّاج من كافة أنحاء العالم المسيحي إليها، ولم تتعرض مقدساتها المسيحية إلى مضايقات سوى في حالات نادرة نتيجة تعصب بعض الحكّام، أما الحالة العامة فكانت تسمح حتى للأباطرة البيزنطيين بإرسال المعونات المادية والتقنية إليها من أجل ترميم بعض الكنائس والأماكن المقدسة فيها.

استولى الصليبيون على القدس في عام 1099م وأسّسوا «مملكة القدس الصليبية» واستولوا على كافة أماكن عبادة المسلمين والمسيحيين الشرقيين، وحولوها بأكملها إلى منشآت خاصة بهم دينية وعسكرية ومدنية، وقاموا ببناء العديد من الكاتدرائيات

والكنائس والأديرة الجديدة، كما رمموا العديد من الكنائس والمقامات التي كانت آثارها أو أجزاء منها لا تزال باقية منذ العهد البيزنطي، وأخذت جحافل الحجّاج العسكرية وشبه العسكرية تتوافد على المدينة من أوروبا.

استعاد «صلاح الدين الأيوبي» (1138–1193م) مدينة القدس في أواخر عام 1187م وطرد الصليبيين منها دون الانتقام منهم، كما سمح لهم بالعودة إليها كحجّاج دون سلاح، وحافظ على جزء كبير من المباني الدينية المسيحية وتركها بأيدي المسيحيين، مع أن بعض المتعصبين طلبوا منه هدم المعابد المسيحية وتدمير كنيسة القيامة بهدف إلغاء حج النصارى إلى القدس، ولكنه رفض وقرر الاقتداء بالخليفة «عمر بن الخطاب» في تعامله مع الأماكن المقدسة المسيحية، ومع ذلك حول «صلاح الدين» بعض الكنائس والمباني إلى جوامع ومدارس وزوايا إسلامية[10]، كما أنه أعاد طبعاً الأماكن التي كانت إسلامية قبل الصليبيين إلى وضعها الأصلي.



كنيسة القيامة في لوحة حفر في كتاب سويدي صدر عام 1882.

استمرت زيارة الحجاج المسيحيين الشرقيين والغربيين الأوروبيين إلى القدس في العهد الأيوبي (1187–1253م) ثم في عهد المماليك (1253–1516م)، ولم يطرأ خلال العهدين أي تغيير جوهري على أبنية القدس المسيحية مع أن الأمر لم يخلو في حالات محدودة من مضايقة السلطات الحاكمة ومصادرة بعض الأمكنة.

دخلت القدس في أملاك العثمانيين في عام 1516م واستمر حكمهم لها 400 سنة تخللتها مراحل مزدهرة خاصة في بداية حكمهم، تميزت بحركة عمران كبيرة من مساجد ومدارس وربط احتل بعضها أبنية مسيحية كانت موجودة، ومراحل انحطاط وتعصب ضيقت على المسيحيين في المدينة ومنعتهم من ترميم كنائسهم، ثم مراحل ضعف وتدخل من الدول الأوروبية العظمى أُجبرت فيها الدولة العثمانية على السماح للإرساليات الأوروبية المسيحية بتأسيس وبناء أديرة وكنائس جديدة في القدس، واستلام أمكنة كانت مهجورة أو كانت بأيدي المسيحيين الشرقيين وترميمها واستعمالها.

خرجت فلسطين عام 1917م من أيدي العثمانيين لتقع في أيدي الانتداب البريطاني الذي سلّمها بدوره إلى الحركة الصهيونية لتعلن دولة إسرائيل فيها عام 1948م ومن ضمنها القسم الغربي من مدينة القدس. قامت سلطات الانتداب البريطاني بترميم مستعجل لبعض الكنائس في القدس بعد زلزال عام



إكتشاف هيلانة للصليب المقدس، لوحة للفنان الإيطالي جيوفاني باتيستا تيبولو 1745.

1927م كما بُنيت تحت حكمهم بعض الكنائس الجديدة ومساكن الإرساليات وخاصةً البروتستانتية منها.

احتلت إسرائيل بقية مدينة القدس (القدس الشرقية) في حرب عام 1967م وأخذت ولا تزال تعمل على الاستيلاء على العديد من أملاك الطوائف المسيحية والمسلمة في المدينة بهدف تغيير البنية الديموغرافية وجعل القدس عاصمة لدولة دينية يهودية[11].

اعتُبرت القدس ولا تزال تُعتبر مدينة مقدسة في نظر المسيحيين بكافة طوائفهم وأينما كانت مواطنهم، فهي مكان موت المسيح على الصليب وقيامته من بين الأموات بحسب اعتقادهم، ومكان تحركه وقيامه بالعديد من المعجزات، بالإضافة إلى أمكنة تجول رسله وتلاميذه وحوادثهم، والأمكنة التي ارتبطت بباقي القديسين الذين عاشوا في المدينة أو انتقلوا إليها رغبةً منهم بمجاورة مدينة المسيح المقدسة. لذلك شُيدت عشرات الكنائس والأديرة والمزارات في القدس من قبل جميع الطوائف المسيحية وأصبحت زيارتها نوعاً من الحج الديني الذي يجذب عشرات الألوف من المسيحيين كل عام[12]. سنبحث بشيء من التفصيل



صليبيون عطاش قرب أرشليم، لوحة للفنان الإيطالي فرانشيسكو هايز - 1836.

في كنيسة القيامة التي تخص الجميع ويقدسها الجميع، ثم نذكر باختصار بعض المزارات الأخرى العائدة لمختلف الطوائف المسيحية والإرساليات الغربية:

كنيسة القيامة:

شُيدت كنيسة القيامة حسب التقاليد المسيحية فوق المكان الذي صلب فيه المسيح ويدعى «الجلجثة»[13] وفوق القبر الذي دفن فيه وقام منه[14]، وكانا مكانين مكرمين من قبل الجماعة المسيحية الناشئة منذ انتقال المسيح، وكانا يقعان خارج أسوار المدينة ثم أصبحا داخلها عندما وسع الملك «هيرودوس أغريبا» (41-44م) حدودها. قام الإمبراطور«أدريان» (117-138م) في عام 135 بالرد على ثورة اليهود (132-135م) وطردهم مع المسيحيين والسامريين من القدس التي هدم أماكنها المقدسة وأشاد فوقها معابد وثنية، فبنى فوق «الجلجثة» وموضع القبر المقدس معبداً للربّة «فينوس» على شكل قبة على ستة أعمدة، الجدير بالذكر أن بعض التقاليد المسيحية تشير إلى مغارة تقع تحت «الجلجثة» إلى الجانب الشرقي منها على أنها قبر «آدم»[15]، كما أنها الموضع الذي نزل منه المسيح إلى الجحيم بعد موته ليحرر الأنفس، والربّة «فينوس» (عشتار) نزلت إلى الجحيم لتخلص حبيبها «أدونيس»، وكأن الإمبراطور«أدريان» أراد أن يقضي على فكرة نزول المسيح إلى الجحيم في هذا الموضع باستبدالها بأسطورة أخرى. ولسخرية القدر أدى هيكل «فينوس» إلى حفظ الموقع في ذاكرة المسيحيين، فكان الموقع الأول الذي أشار إليه أسقف أورشليم «مكاريوس» (314-333م) أمام الإمبراطورة «هيلانة» من أجل هدمه والبحث عن خشبة الصليب والقبر المقدس تحت أنقاضه، وهذا ما حدث إذ عثرت الإمبراطورة على الصليب المقدس[16] وبنت بأمر الإمبراطور «قسطنطين» بازيليكا القيامة التي انتهى بناؤها في عام 335م فوق القبر.

تألفت كنيسة قسطنطين من ثلاث كنائس متصلة: البازيليكا الكبرى ورواق مغلق محاط بأعمدة يدور حول تلّ «الجلجثة» وكنيسة دائرية تحوي القبر الذي قرر «مكاريوس» و«هيلانة» أنه قبر المسيح، ولم تكتمل قبة الكنيسة الدائرية إلا في نهاية القرن الرابع.

أُحرقت كنيسة القيامة ودُمرت أبنيتها في عام 614م عندما احتل الفرس المدينة وصادروا خشبة الصليب، وفي عام 630م سار الإمبراطور البيزنطي «هرقل» (610-641م) في موكب نصر

في القدس معيداً الصليب إلى كنيسة القيامة الجديدة التي أعاد بناءها الناسك «موذستوس» قبيل تنصيبه بطريركاً (632-634م).

حافظ العرب عند دخولهم القدس عام 637م على كنيسة القيامة وباقي الكنائس بناءً على تعليمات الخليفة «عمر بن الخطاب» كما مر معنا، وتم ترميمها في عام 817م على يد البطريرك «توما» (807-820م)، وأُحرقت أبوابها وسقطت قبتها في عام 965م نتيجة ثورة قامت ضد «كافور الإخشيدي» (946-968م) حاكم مصر، ثم رُممت عام 980م في زمن البطريرك «يوسف» (980-983م)، لتُهدم عن آخرها وتُسوى بالأرض عام 1009م بأمر الخليفة الفاطمي «الحاكم بأمر الله» (996-1021م)[17].

سُمح بعد ذلك للمسيحيين بإعادة بنائها فشيدوا كنيسة القبر المقدس فقط على غير شكلها الأصلي وحال فقرهم دون إتمام الباقي، إلى أن اتفق الخليفة الفاطمي «المستنصر بالله» (1036-1094م) والإمبراطور البيزنطي «قسطنطين منوماخس» (1042-1055م) على إعادة بناء كنيسة القيامة على نفقة الإمبراطور، وتم البناء في عام 1048م على شكل كنائس عديدة صغيرة في الموقع ضمن فناء مفتوح، وظل قسم كبير من الأنقاض باقياً.

احتل الصليبيون القدس عام 1099م فجمعوا الكنائس الصغيرة في كنيسة واحدة على الطراز الروماني وأضافوا برج أجراس وبنوا شرق القبر كنيسةً عُرفت فيما بعد بكنيسة «منتصف العالم» (اعتُبرت مركز الأرض).

كانت كنيسة القيامة قبل دخول الصليبيين بيّد بطريركية القدس للروم الأرثوذكس، وكان جميع المسيحيين الشرقيين قد أخرجوا من المدينة قبل الحصار، وهكذا أصبحت الكنيسة مقراً لبطريركية القدس اللاتينية المؤسسة حديثاً.

حرّر «صلاح الدين الأيوبي» القدس عام 1187م وحافظ على كنيسة القيامة كما ذكرنا، غير أنه اقتطع جانباً من دار القساوسة المجاورة لها واتخذها مسجداً ورباطاً للصوفيين.

رُممت كنيسة القيامة مراراً بعد ذلك التاريخ، وأهم ترميم وتجديد جرى على يد الرهبان «الفرنسيسكان» عام 1555م في العهد العثماني، حين جددوا



مشهد خارجي لكنيسة القيامة.



صورة بانورامية للباحة مواجه مدخل كنيسة القيامة.

بناء القبر المقدس ووسعوه.

شبّ حريق كبير عام 1808م أدى إلى سقوط قبة الكنيسة الدائرية وتدمير زينة المدفن الخارجية، وتم الترميم في عام 1810م على طراز الباروك العثماني، ثم حدث زلزال أدى إلى تصدع الكنيسة عام 1834م ولم ترمم بعده حتى عام 1870م عندما اتفقت فرنسا وروسيا مع الدولة العثمانية أن تتكفلا بنفقات التعمير على أن يشرف العثمانيون عليه، وهذا البناء هو ما نراه تقريباً اليوم.

ضرب زلزال آخر مدينة القدس عام 1927م فتداركت الحكومة البريطانية المنتدبة حينها الأمر ودعّمت البناء في مواضع معينة بالخشب والاسمنت المسلح بين عامي 1930 و1933م.

بدأت حملات ترميم جديدة منذ عام 1959م أهمها جرت بين عامي 1994 و1997م.

تنافس الفرنسيسكان والروم الأرثوذكس منذ ترميم عام 1555م على السيطرة على كنيسة القيامة من خلال الحصول على «فرمان» من الباب العالي بطريقة الرشوة غالباً، إلى أن تم الاتفاق عام 1767م وثُبّت عام 1852م على تقاسم الكنيسة بين جميع الأطراف، ولا يزال هذا الاتفاق سارياً إلى اليوم، وهو يعطي طوائف ثلاث سيطرة أساسية على الكنيسة: الروم الأرثوذكس ولهم حصة الأسد واللاتين (الكنيسة الرومانية الكاثوليكية) والأرمن الأرثوذكس (الكنيسة الرسولية الأرمنية)، ويعطي طوائف أخرى سيطرة على أماكن صغيرة داخل الكنيسة: الأقباط الأرثوذكس والسريان الأرثوذكس والأثيوبيون الأرثوذكس[18].

زيارة الكنيسة:

عندما تقف في الباحة في مواجهة الكنيسة، تجد إلى اليمين «دير مار إبراهيم» للروم الأرثوذكس وقد سمي بهذا الاسم تيمناً بتقليد مسيحي يقول أن "إبراهيم" جاء إلى هذه الصخرة ليقدّم ابنه "اسحق" ذبيحةً، تجد في الكنيسة مذبحاً وشجرة زيتون (علق الكبش بفروعها). إلى اليمين "كنيسة مار يعقوب" للأرمن و"القديس ميخائيل" للأقباط. إلى اليسار هناك ثلاث كنائس مكرّسة للقديس "يعقوب" والقديس "يوحنا" و"الشهداء الأربعين".

يسيطر على واجهة بازيليكا القيامة برج الأجراس الصليبي وقد تهدم الجزء العلوي منه في القرن السادس عشر واستُبدل في القرن التالي بغطاء من القرميد، واستُبدلت الأجراس الصليبية التي فككها "صلاح الدين الأيوبي" وذوبها بأجراس أخرى في القرن الماضي. يتصدر الواجهة التي بناها الصليبيون مدخلين سُدّ أحدهما في أيام "صلاح الدين". يؤدي الدرج اليميني قبل الدخول إلى الكنيسة إلى معبد "سيدة الأوجاع" ويقال له أيضا "كنيسة الإفرنج" وهي للآباء الفرنسيسكان الذين يحتفلون فيها بالقداس الإلهي كل يوم. تحت هذه الكنيسة تقوم كنيسة أخرى مكرسة للقديسة "مريم المصرية".

عند دخولك إلى كنيسة القيامة تجد إلى اليمين سلماً يحملك إلى "كنيسة الجلجثة" على ارتفاع خمسة أمتار عن أرض البازيليكا، وتُقسم إلى كنيستين صغيرتين، تشاهد في الأولى التي تدعى "كنيسة الصلب" فوق الهيكل الذي في صدرها فسيفساء تمثل مشهد الصلب، وإلى اليمين توجد نافذة كانت المدخل المباشر إلى "الجلجثة" أيام الصليبيين، حول هذه النافذة فسيفساء تمثل ذبيحة اسحق. يفصل هذه الكنيسة عن الكنيسة الثانية "كنيسة الجلجثة" هيكل صغير للعذراء "أم الأوجاع" وعمودان ضخمان، في

"حجر الثلاث مريمات" الذي أقيم لذكرى المريمات اللواتي ساعدن يسوع المحتضر[20]. تسير إلى اليمين وتمرّ بين عمودين ضخمين فتبلغ إلى قبة القبر المقدس التي يعود بناؤها الأساسي إلى حقبة "قسطنطين" مع أنها تعرضت على مر الأجيال للعديد من أعمال الترميم[21].

يقوم القبر في منتصف البناء تزينه الشمعدانات الضخمة ويدعى « قبر الخلاص». ويقسم البناء من الداخل إلى غرفتين، الغرفة الخارجية عبارة عن دهليز لإعداد الميت ويقال لها "كنيسة الملاك"، أما المدخل الصغير المغطّى بالرخام فهو الباب الحقيقي للقبر الأصلي والذي تمّ إغلاقه بحجر إثر موت المسيح كما يقول الإنجيل[22]. في وسط الدهليز تجد عموداً قصيراً يحمي تحت الزجاج قطعة أصلية من الحجر المستدير الذي سدّ باب القبر، ويقودك إلى القبر باب ضيق فتجد إلى اليمين صندوقاً من الرخام يغطي الصخرة الأصلية التي وضع عليها جسد يسوع من مساء الجمعة وحتّى صباح الفصح.

يقع مقابل القبر المقدس «خورس الروم الأرثوذكس» وهو «المذبح» الرئيس في الكنيسة ويحتل الجزء المركزي من البازيليكا كلها.

أما خلف القبر المقدس في مؤخرته حيث حفر هيكل فتقع كنيسة الأقباط الأرثوذكس، بينما تقع كنيسة السريان الأرثوذكس في آخر الرواق مقابل هيكل الأقباط حيث يوجد ممر ضيق بين العمودين يؤدي إلى قبر محفور في الصخر يعود إلى أيّام المسيح يسمى


كنيسة الجلجثة، مذبح الصلب الأرثوذكسي.

واجهة "كنيسة الجلجثة" هيكل وفوقه صورة ليسوع المصلوب وعلى جانبيه القديس "يوحنا" والعذراء "مريم" أمّه، وتحت الهيكل تجد قرصاً مفتوحاً يشير إلى الموقع حيث وضع صليب المسيح، وتسمح الفتحة بإدخال اليد ولمس الصخرة مباشرة.

تنزل من كنيسة الجلجلثة عن طريق الدرج المقابل وعندما تبلغ أرض البازيليكا يواجهك إلى اليسار حجر من الجير الأحمر مزين بالشمعدانات والمصابيح يدعى "حجر الطيب"، وهو مقام لذكرى تحضير جسد المسيح بعد موته من أجل دفنه[19].

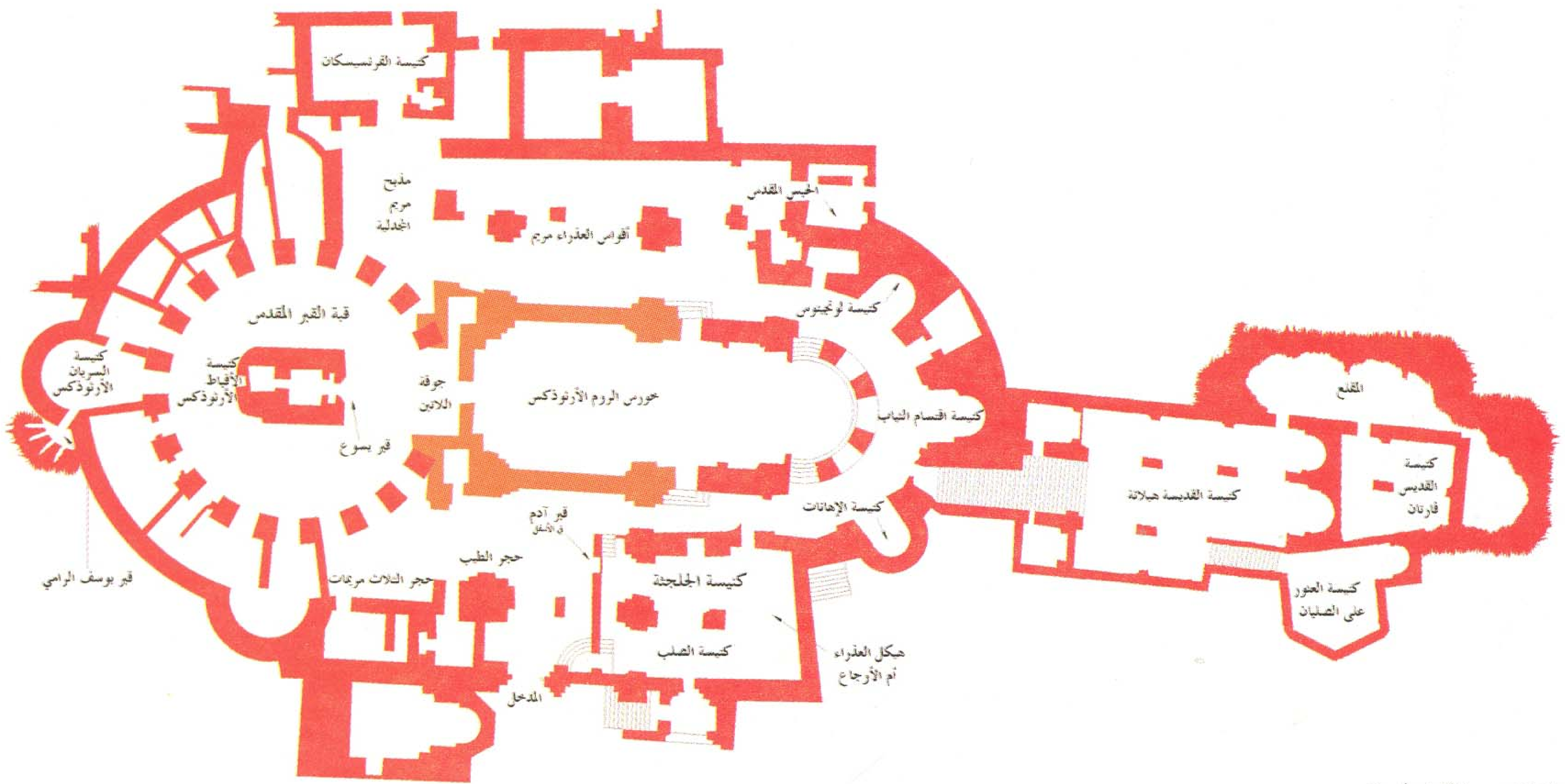
تتابع سيرك نحو الفسيفساء الضخم في الواجهة حيث تجد بالقرب منه سلّماً صغيراً يؤدي إلى "دير الأرمن"، هناك قبّة صغيرة تغطي حجراً مستديراً هو



قبر المسيح.



خورس الروم الأرثوذكس.



مخطط كنيسة القيامة.

"قبر يوسف الرامي".

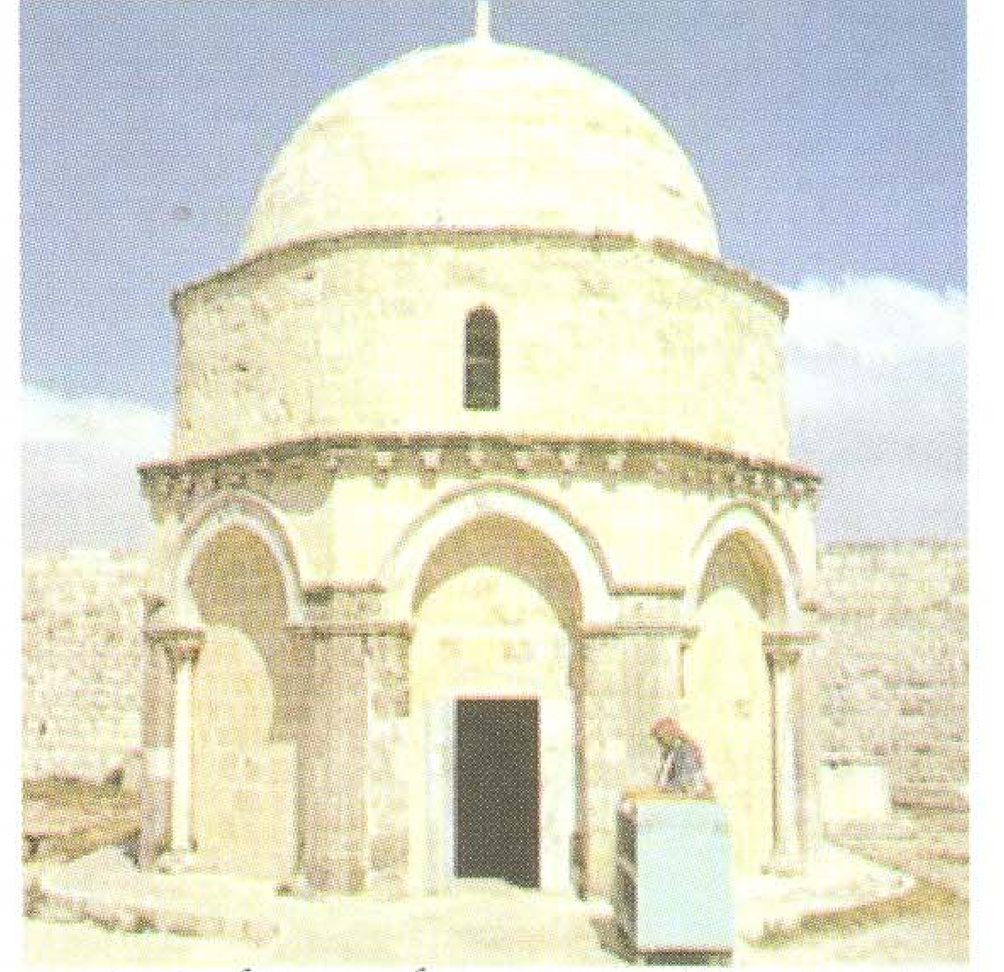
إلى يمين الناظر إلى القبر المقدس، خلف الأعمدة تجد باحة هي موقع كنيسة ودير الآباء الفرنسيسكان. الهيكل الذي في ظهر العمود مقابل كرسي الاعتراف يحيي ذكرى ظهور المسيح لمريم المجدلية. أما في الواجهة فتجد باباً برونزياً يؤدي إلى "كنيسة القربان الأقدس" والتي تحيي ذكرى ظهور يسوع الفصحي للعذراء مريم[23]. تجد في الجهة اليمنى عموداً في الحائط يعتقد أنه جزء من العمود الذي جلد عليه يسوع. تتابع زيارتك للبازيليكا وتدخل في الرواق الذي يقع إلى يسار الخارج من «كنيسة القربان الأقدس» خلف «هيكل المجدلية»، تجد في نهاية الرواق مغارة اعتاد تقليد من القرن السابع على تسميتها "حبس المسيح" حيث سجنوا يسوع ريثما أحضروا الصلبان المعدة للصلب. بعد هذه المغارة تجد إلى اليسار ثلاثة هياكل، يدعى الأول "كنيسة لونجينوس"، و"لونجينوس" حسب التقليد هو الجندي الروماني الذي أراد التحقق من موت يسوع فطعنه بحربة في جنبه فخرج لوقته دم وماء[24]، والهيكل الثاني سُمّي «كنيسة اقتسام الثياب»، وهي مقامة لذكرى اقتراع الجنود على ثياب يسوع[25]، أما الهيكل الثالث فيدعى "كنيسة الإهانات" ذكرى الإهانات التي وجهت ليسوع المصلوب.

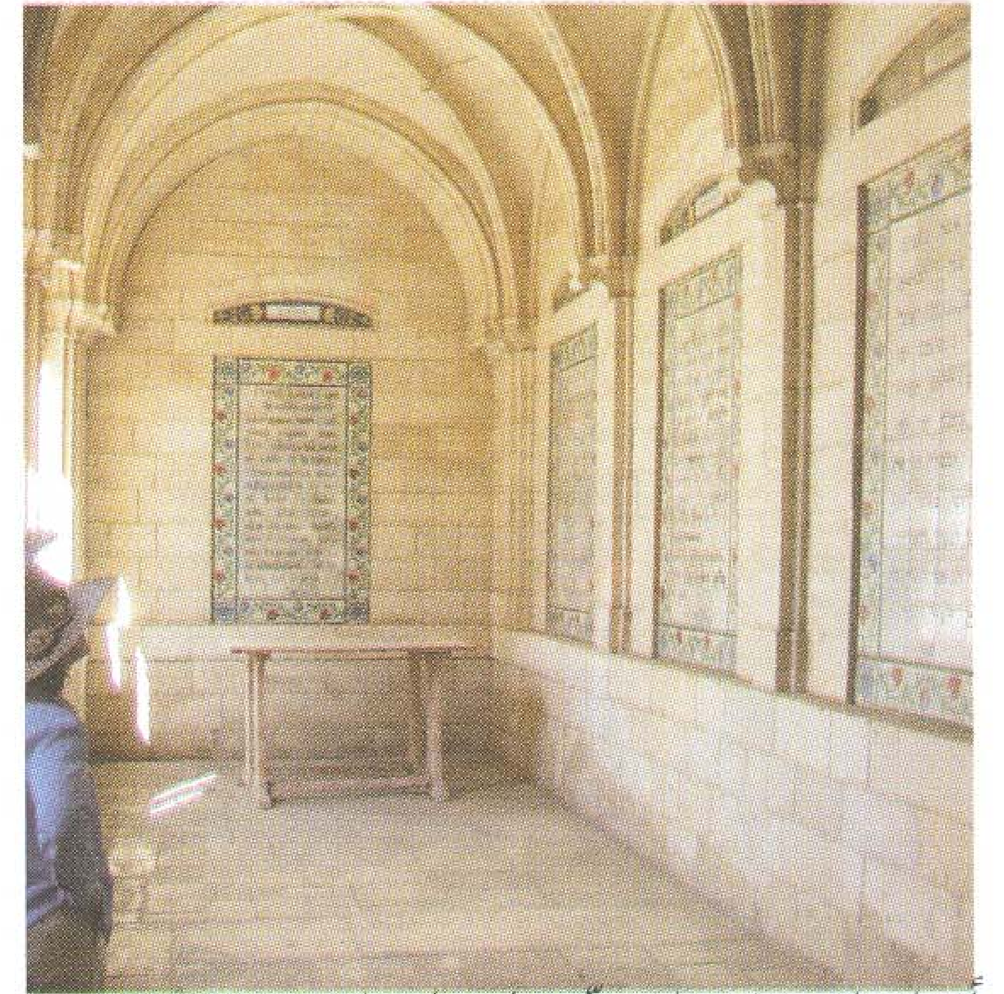
إذا نزلت الدرج الواقع بين «كنيسة لونجينوس» و«كنيسة الإهانات" تبلغ "كنيسة القديسة هيلانة" التي تحوي عناصر هندسية بيزنطية. إلى اليمين تجد سلماً آخر يؤدي إلى مغارة "العثور على الصلبان".

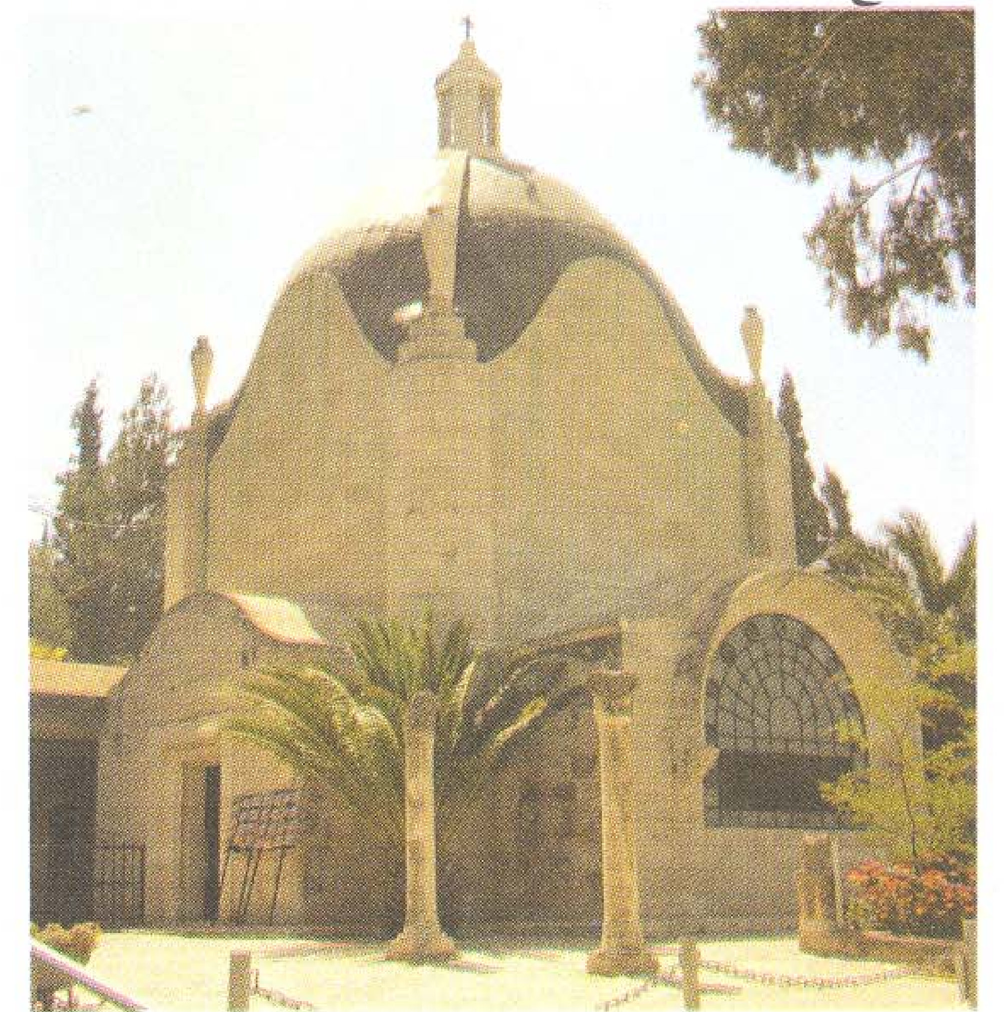
مفاتيح الكنيسة: يقوم على حراسة باب كنيسة القيامة منذ قرون عائلتان مسلمتان هما «آل جودة» و«آل نسيبة»، يحتفظ «آل جودة» بالمفاتيح ويقوم «آل نسيبة» بفتح الكنيسة في مواعيدها المقررة، ويختلف المؤرخون في تاريخ بداية هذه العادة فمنهم من يعيد إعطاء المفاتيح إلى «آل نسيبة» إلى الخليفة «عمر بن الخطاب» وآخر إلى «صلاح الدين الأيوبي» أما «آل جودة» فيبدو أن دورهم بدأ في العهد العثماني.

أعجوبة النار المقدسة: يعتقد المؤمنون بأعجوبة تحدث في كنيسة القيامة كل عام في يوم السبت الذي يسبق «أحد الفصح»، حيث يدخل بطريرك الروم الأرثوذكس إلى القبر المقدس بعد أن يجري تفتيشه من قبل السلطات المدنية وتفتيش القبر وختمه بعد إفراغه من كافة محتوياته، ويصلّي البطريرك أمام الحجر الذي وضع عليه جسد المسيح فتنبثق النار المقدسة من الحجر وتكون ناراً غير محرقة في البداية (لمدة نصف ساعة تقريباً)، يخرجها البطريرك ويشعل منها


دير "أبانا الذي."


الجامع الحالي وتظهر في أسفله الأساسات.
الصليبية المثمنة الأضلاع لكنيسة الصعود


ألواح الصلاة الربية باللغات المختلفة.


كنيسة بكاء الرب.

المؤمنون شموعهم وقناديلهم (كما ترسل شعلتها إلى دول أخرى)[26].

موقع آخر للقبر المقدس: تُنكر بعض الطوائف البروتستانتية صحة موقع الصلب وقبر المسيح في كنيسة القيامة وتعتقد بمكان آخر هو الموضع الذي يقوم عليه «قبر البستان» وقد اقترحه عام 1882م الجنرال البريطاني «تشارلز جورج غوردون» (1833–1885م)[27].

جبل الزيتون:

يقع جبل الزيتون شرقي القدس وقد أتى ذكره عدة مرات في العهد القديم، ولكن أهميته المسيحية تأتي من الأناجيل التي عينته باعتباره المكان الذي كان يمر منه يسوع مع تلاميذه في ذهابه وإيابه من القدس إلى أريحا وبيع عنيا، والمكان الذي ألقى فيه موعظة الجبل، والمكان الذي أطلّ منه على أورشليم وبكى على مصيرها، وخصوصاً المكان الذي صعد منه المسيح إلى السماء بعد قيامته وظهوره للرسل مدة أربعين يوماً حسب أعمال الرسل[28].

كان معظم جبل الزيتون مليئاً بالأديرة والكنائس منذ القرن الخامس، سنذكر أهمها التي بقيت إلى يومنا:

كنيسة الصعود: أصلها بناء بيزنطي مستدير مفتوح السقف ربما أنشأته الإمبراطورة «هيلانة» في القرن الرابع ثم أضيفت إليه أبنية أخرى، ولكنها دُمرت جميعها على يد الفرس عام 614م، فأعاد المسيحيون بناءها في القرون اللاحقة، وأعاد المسلمون دكّها عند اقتراب الصليبيين. ولما استولى الصليبيون على القدس شيّدوا بناءً ضخماً ضمّ جميع هذه الأبنية وحصنوه بالأبراج، واستعملوا الكثير من مواد الكنائس البيزنطية، وبنوا كنيسة مثمنة الأضلاع فوق موضع الصعود. بعد عودة المسلمين إلى المدينة لم يتبق لهذا البناء من أثر اللهمّ إلا الجزء العلوي الذي ما زال يحتفظ بالأساسات الصليبية المثمنة الأضلاع و تمّت تغطية القبة الوسطى وحوّل البناء إلى جامع، وفي الجامع حجر يكرّمه المسلمون والمسيحيون يقال إن عليه علامة قدم المسيح أثناء صعوده إلى السماء.

دير الصعود: دير تابع للكنيسة الأرثوذكسية الروسية بُني في عام 1870م في أعلى قمة الجبل بالقرب من موقع كنيسة الصعود القديمة، وهو دير للراهبات ويحوي كنيسة وبرج جرس بارتفاع 64 متراً يعتبر أعلى مكان في القدس اليوم.

كنيسة بكاء الرب: في اللاتينية Dominus Flevit أي الرب بكى، كنيسة تابعة للآباء الفرنسيسكان (لاتين)، تعتبر المكان الذي نظر منه المسيح إلى أورشليم وبكى حزناً على مصيرها[29]، وقد بُنيت عام 1955م على شكل دمعة لتمثّل دمعة المسيح.

دير وكنيسة «أبانا الذي»: «أبانا الذي في السماوات...» هي مقدمة الصلاة التي علّمها يسوع لتلاميذه والتي ذُكر نصها في الإنجيل وتدعى «الصلاة الربيّة» ويرددها المسيحيون بشكل دائم. بُني الدير في عام 1872م فوق الموقع الذي كان يحوي «كنيسة غابة الزيتون» البيزنطية التي قد تكون من بناء الإمبراطورة «هيلانة»، والتي هُدمت



كنيسة مريم المجدلية.

من قبل الفرس لتقوم في مكانها كنيسة صليبية باسم «أبانا الذي» ما لبثت أن هُدمت بدورها. يتبع الدير للراهبات الكرمليات الكاثوليكيات ويشتهر بنصوص الصلاة الربيّة المنقوشة على 62 لوح كل منها بلغة مختلفة[30].

حديقة الجثمانية: الجثمانية تعني «المعصرة» باللغة الآرامية وتقع في سفح جبل الزيتون وهي المكان الذي صلى به يسوع مع رسله لآخر مرة قبل صلبه وحيث ألقي القبض عليه نتيجة خيانة «يهوذا»[31]، اعتاد المسيحيون على زيارة المكان وتكريمه منذ القدم وتم شراءه من قبل الفرنسيسكان عام 1681م، وهو يحوي أشجار زيتون يتجاوز عمرها المئات من السنين.

كنيسة مريم المجدلية: كنيسة روسية أرثوذكسية قرب حديقة «الجثمانية» تم بناؤها عام 1886م من قبل قيصر روسيا «ألكسندر الثالث» (1881-1896م) تكريماً لوالدته «ماريا ألكسندروفنا» (1824-1880م)، وهي مكرّسة لمريم المجدلية إحدى تابعات المسيح الشهيرات في الأناجيل. صمم البناء المهندس الروسي «ديفيد غريم» (1823-1898م) على طراز كنائس روسيا في القرنين السادس عشر والسابع عشر، تحوي الكنيسة سبعة قبب (بشكل البصلة) مذهبة متميزة.

كنيسة كل الأمم: بنيت في الفترة ما بين 1919 إلى 1924م بدعم مالي من بلدان مختلفة، الأمر الذي أعطاها اسمها، ونُقشت شعارات الدول المانحة على سقف الكنيسة الداخلي، أما أكثر ما يميزها فواجهتها المدعمة بصف من الأعمدة التي تحمل في أعلاها لوحة فسيفسائية تصور المسيح بشكل رمزي على أنه صلة الوصل بين الله والبشرية. الكنيسة الحالية مبنية فوق



كنيسة كل الأمم.

موقع كنيستين قديمتين بُنيت أولهما في القرن الرابع (بيزنطية) ودمرها زلزال في عام 746م، والثانية في القرن الثاني عشر (صليبية) وهُجرت في القرن الرابع عشر.

جبل صهيون:

كان اسم «صهيون» يطلق في الأصل على قدس اليبوسيين التي احتلها «داود» وجعلها عاصمة مملكته فأصبح اسمها "مدينة داود"، ثم أخذ الاسم "صهيون" يكتسب على مرّ العصور معنى رمزي في الروحانية اليهودية. بدأت المسيحية بالانتشار في القدس وكان مركزها الأول في "علّية صهيون" وهكذا تحول اسم "صهيون" من "مدينة داود" في "سلوان" إلى المنطقة التي تقوم عليها العلّية اليوم.

علّية صهيون: تعتبر «علّية صهيون» من أهم الأماكن المسيحية في القدس، ففيها تم العشاء الأخير وتأسس سرّ القربان المقدس (الإفخارستيا)، وفيها ظهر يسوع لتلاميذه بعد القيامة، وفيها حلّ الروح القدس على التلاميذ في العنصرة فابتدأت حياة الكنيسة[32].

التقليد المسيحي الذي يشهد على صحة المكان قديم جداً، فطالما كان يوجد في العلّية كنيسة دعيت «كنيسة صهيون» وكانوا يكرّمون في الموضع بضع رفات مقدسة ويحتفلون بذكرى القديس يعقوب والملك داود الذي يكرّمون قبره تحت العلية. تعرضت العلّية للهدم أكثر من مرة، ولما جاء الصليبيون لم يجدوا سوى الكنيسة العليا فبنوا بناء ضخماً شمل أيضا موضع "نياحة العذراء"، وبعد سقوط المملكة الصليبية حافظ المسيحيون على العلّية ولكن الكنيسة أخذت تتهدّم. مع قدوم الآباء الفرنسيسكان قاموا أولاً بترميم علّية



علية صهيون.

صهيون وبنوا بعد بضعة أعوام ديراً صغيراً ما زال قائما حتى اليوم. بعد قرن من الزمان أُخذت منهم القاعات التي تحت علية صهيون (قبر النبي داود)، وصدرت وثيقة عن حاكم القسطنطينية عام 1524م حرمت الفرنسيسكان من "الغرفة العليا" وأُجبروا على هجر الدير عام 1551م، فتحولت العلّية إلى مسجد ومنع المسيحيون من ارتيادها منعاً باتاً. وفي القرن الماضي سُمح للمسيحيين بزيارة المكان ولكن دون الاحتفال بالقداس الإلهي.

أما نظرية قبر داود وحقيقة كونه مدفوناً في هذا الموقع فتتناقض مع نص العهد القديم الذي يعيّن مكان دفن الملك داوود في مدينته صهيون، وكما رأينا كانت صهيون مدينة داود في حي سلوان أي أسفل صهيون الحالية.

كنيسة «نياحة العذراء»: عديدة هي النصوص التي تذكر موت العذراء والتي تستند إلى أقدم كتاب منحول ويدعى "نياحة مريم"، وتحدد إحدى الروايات مشهد النياحة على جبل صهيون ويقول الكاتب أنّه سمع هذا النبأ من يوحنا عينه، حيث علمت العذراء برؤيا أنّ موعد انتقالها قد حان فجمعت التلاميذ من حولها وأتى يسوع نفسه ليسندها، فتسلّم روحها وأمر بدفن الجسد. وعند الدفن ظهر يسوع مرّة أخرى فتوسّل إليه التلاميذ أن يحييها، وكشف ملاك القبر وخرجت منه مريم ونُقلت إلى السماء.

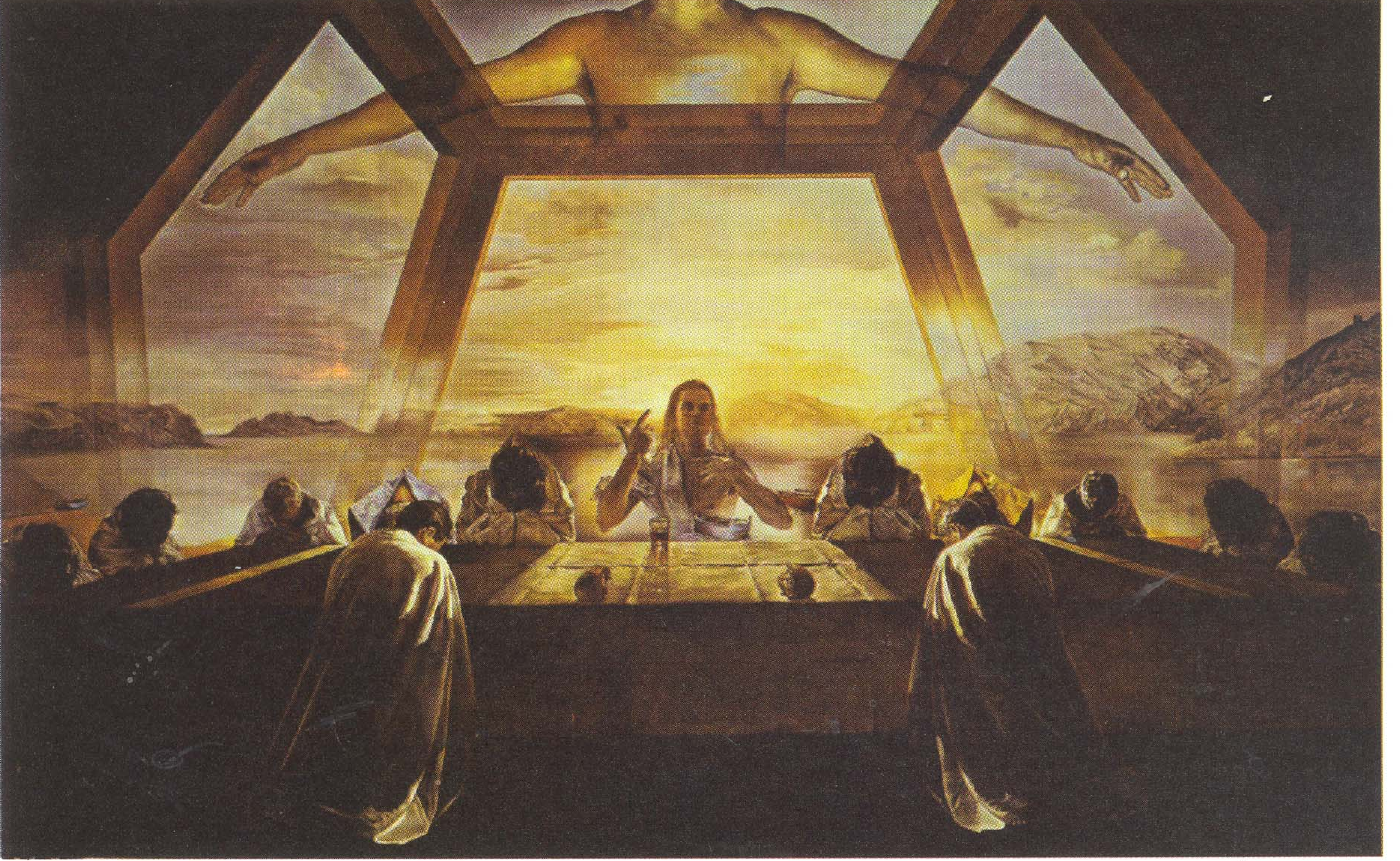
بُنيت الكنيسة من قبل الإمبراطور الألماني ويلهلم الثاني (1888-1918م) الذي زار الأراضي المقدسة عام 1898م، ومنحه أرضها السلطان العثماني عبد الحميد (1876-1909م)، صمم البناء الدائري المهندس الألماني "هنريش رينارد" (1868-1928م) وتم تدشينه عام 1910م فوق المغارة التي يُعتقد أنها كانت ضمن المنزل الذي توفيت فيه العذراء. يُدير المكان اليوم الرهبان البندكتيون الكاثوليك.

• وادي قدرون:

اسم قدرون في العبرية يعني «العميق» لأنه كان أعمق بكثير مما هو عليه اليوم، وفي موسم الأمطار كانت تجتاحه المياه الموحلة. تحول اسم الوادي إلى وادي يوشفاط في القرن السادس ق.م. وهو الاسم الذي نجده في العهد القديم عند الحديث عن القضاء الأخير. لم يعد قدرون اليوم نهر ماء إنما هو وادٍ مقحل لا تجري فيه المياه إلا في موسم الأمطار. في الموضع كنائس عديدة منها:

كنيسة «القديس اسطفانوس»: كنيسة تابعة للروم الأرثوذكس حديثة البناء (1957م) وتقوم في الموضع حيث يروي تقليد قديم أنّ استشهاد القديس "اسطفانوس" تمّ فيه[33].

قبر العذراء: كنيسة مكرسة لانتقال العذراء، يعود أصل بنائها إلى الحقبة البيزنطية ثم الصليبية، دُمرت عدة



لوحة العشاء الأخير للفنان الإسباني سلفادور دالي 1955.

مرات وأصبحت ملكاً للفرنسيسكان منذ عام 1363م، ثم للروم الأرثوذكس منذ عام 1757م.

درب الصليب:

درب الصليب أو درب الآلام هو تقليد كاثوليكي يعني السير والصلاة في نفس مسيرة المسيح في ساعاته الأخيرة عندما عُذب وصُلب، وتتم هذه المسيرة الدينية في كافة الكنائس الكاثوليكية في العالم، وخاصة في القدس على الطريق الحقيقية التي سلكها المسيح. بدأت ممارسة درب الصليب بشكلها الحالي على أربع عشرة مرحلة في القرن الخامس عشر وذلك على الشكل التالي: المرحلة الأولى: «الحكم على يسوع بالموت» تقع في ساحة المدرسة العمرية الإسلامية، المرحلة الثانية: «يسوع يحمل صليبه» تقع على الحائط الخارجي لكنيسة الحكم على يسوع، المرحلة الثالثة: «يسوع يقع تحت الصليب" تقوم في المكان كنيسة صغيرة لذكرى هذه الحادثة، المرحلة الرابعة «يسوع يلتقي أمه مريم» يشير إلى الموقع قنديل موضوع فوق باب يؤدي إلى مصلى صغير للأرمن، المرحلة الخامسة: «سمعان القيرواني يساعد يسوع على حمل الصليب" تشير إلى الموضع كتابة على باب الكنيسة الفرنسيسكانية الصغيرة التي تحيي ذكرى الحدث، المرحلة السادسة: «ڤيرونيكا تمسح وجه يسوع بمنديل» تشير إلى الموقع لافتة على باب كنيسة للروم الكاثوليك وفيها دير لأخوات يسوع الصغيرات، المرحلة السابعة: «يسوع يقع للمرة الثانية» تحيي ذكرى الحدث كنيسة فرنسيسكانية صغيرة يُحتفظ فيها بعامود روماني يعود إلى مدينة "أدريانو" على الأرجح، المرحلة الثامنة: «يسوع يلتقي بنات أورشليم" تشير للموقع علامة سوداء على الحائط الخارجي لدير الروم الأرثوذكس، المرحلة التاسعة: «يسوع يقع تحت الصليب للمرة الثالثة" العامود الذي يشير إلى المرحلة مثبّت في الحائط قرب باب دير الأقباط، المراحل الخمسة الأخيرة تقع داخل كنيسة القيامة: المرحلة العاشرة: «يسوع مُعرّى من ثيابه» والمرحلة الحادية



قبر العذراء

عشرة: «يسوع مُسمّرٌ على الصليب» تقعان على الجلجثة فيما يسمى بكنيسة الصلب، المرحلة الثانية عشرة: «يسوع ميت على الصليب» يحيي ذكرى الحدث هيكل على الجلجثة، المرحلة الثالثة عشرة: «يسوع يُنزَل عن الصليب» يحيي ذكرى المكان حجر التحنيط، المرحلة الرابعة عشرة: «الدفن والقيامة» تنتهي درب الصليب في القبر المقدس.

تحوي مدينة القدس العشرات من المواقع المسيحية المقدسة غير التي ذكرتُها، كنائس وأديرة وقبور ومزارات ومقامات، تعود إلى مختلف الطوائف المسيحية والرهبنات والإرساليات، لم أتمكنُ من حصرها جميعاً كما لم أستطعُ أن أحدد أهمية كل منها بسبب نقص المصادر بين يديّ، أو انتماء المصادر إلى طوائف محددة لم تذكر الأمكنة العائدة إلى غيرها من الطوائف أو لم تبحثها بالتفصيل أو همّشتها، أما المصادر غير المسيحية في اللغة العربية فعلى كثرة بحثها في القدس لم أجد أبحاث حديثة أو شاملة عن المواقع المسيحية فيها.

صعب جداً أن يبحث امرئ أو يصف أماكن لم يزرها، وأنا من جيل حُرم من زيارة القدس التي لا تبعد عنه سوى مسافة قصيرة، ووصف أماكن مقدسة بالاعتماد على الكتب أو الصور لا يعطي البحث حقّه، فالأماكن المقدسة ليست تاريخ وعمارة وآثار، بل شعور بالحالة النفسية لباقي الزائرين وإحساس بمعنى وتأثير المكان عليهم، بغض النظر عن اعتقاد الباحث أو إيمانه. يرتبط المكان لدى المؤمن بحادثة سحيقة في القدم، وسواء كانت تاريخية أم أسطورية فهي تهيّج مشاعره وتصله بأشخاصه المقدسين عبر القرون فيشاركهم حياتهم وأفكارهم وتجاربهم الدينية، إنه يتوحد معهم عبر المكان، لذلك يتحول المكان إلى مركز للفكرة والدعوة وأحياناً الكون.

* * *



لوحة درب الآلام للفنان الألماني يوهان كويربك، منتصف القرن الخامس عشر.

الحواشي:

1 الأناجيل القانونية الأربعة (متى ومرقس ولوقا ويوحنا) هي الأناجيل المعترف بها من قبل الطوائف المسيحية في مقابل الأناجيل المنحولة (الأبوكريفية) التي ظهرت في القرون الأولى وتداولها المسيحيون بكافة شيعهم، إلى أن اختارت الكنيسة الرسمية ما اعتبرته قانونياً وموحى به ورفضت الباقي.

2 الأناجيل المنحولة كأنجيل توما الإسرائيلي وإنجيل يعقوب التمهيدي وإنجيل الطفولة العربي وإنجيل مولد مريم وميلاد المخلص وإنجيل بطرس وإنجيل نيقوديمس وغيرها، وهي على كونها مرفوضة من قبل الكنيسة تداولها المسيحيون الأوائل واستند إليها العديد من الكتاب والآباء.

3 أعمال الرسل هي جزء من الكتاب المقدس يتناول الأعمال التي قام بها رسل المسيح بعد انتقاله، في فلسطين وخارجها، بهدف نشر دعوته والتبشير بالدين الجديد الذي أسّسه بين مختلف الأمم.

4 الأعمال المنحولة كأعمال بطرس ويوحنا وأندراوس وتوما وبولس وبرنابا وجميعها نصوص لا تعترف بها الكنيسة.

5 تعرض المسيحيون بين القرنين الثاني والثالث إلى ما لا يقل عن ثمانية اضطهادات كبرى في الإمبراطورية الرومانية كما اضطهدوا في الإمبراطورية الفارسية، ومع ذلك استمرت دعوتهم وازداد عددهم وانتشروا في كافة الأصقاع إلى الدرجة التي أصبحوا فيها في بداية القرن الرابع جماعة كبيرة يحسب حسابها في سياسة الإمبراطوريتين.

6 يختلف المؤرخون حول تنصر "قسطنطين" فمنهم من يعتبره مسيحياً تاماً منذ بداية حكمه، ومنهم من قال بأنه تلقى العماد فقط قبل موته، ومنهم من يؤكد بأنه لم يعتمد أبداً وبقي وثنياً دائماً ولكنه كان متعاطفاً مع المسيحيين بتأثير من والدته "هيلانة" المؤكدة مسيحيتها. الذي يبدو واضحاً أن "قسطنطين" كان سياسياً حذقاً حاول أن يجمع كافة فئات شعبه حوله فعمل على إرضاء الوثنيين والمسيحيين (الذين أصبحوا عدداً لا يستهان به) معاً، فنراه يصدر مرسومين في

وقت واحد، ينص الأول على الاهتمام الشديد بيوم الأحد فيفرح المسيحيون ويحض الثاني على استشارة العرّافين فيبتهج الوثنيون.

7 المجمع المقدس هو اجتماع أساقفة لبحث أمر من الأمور ويدعى مجمعاً مسكونياً عندما يتم على مستوى رؤساء الكنائس وأساقفة المسكونة، ويعتبر مجمع "نيقية" المسكوني عام 325 أول هذه المجامع، وتمت به مناقشة بدعة "آريوس" (270-336م) الذي عارض "التثليث" المعتمد من قبل الكنائس الرسمية أي "إله واحد بأقانيم ثلاثة متساوية في الجوهر: الآب والابن والروح القدس"، وقال أن الابن مخلوق خلقه الآب في أول خلائقه وهو الواسطة التي خلق بها العالم. انتشرت آراء "آريوس" وهددت بانقسام خطير بين المسيحيين مما حدا بمجمع "نيقية" إلى حرمانه ونفيه ووضع الجزء الأول من "قانون الإيمان" الذي يصرّ على "المساواة في الجوهر".

8 تذكر بعض المصادر أن الإمبراطورة "هيلانة" قامت ببناء ما يربو على 25 كنيسة في رحلتها هذه من ضمنها أيضاً كنيسة "المهد" في "بيت لحم".

9 شروط استسلام القدس التي وقعها "عمر بن الخطاب" أصبحت تعرف بالعهدة العمرية وأخذت تطبّق على العديد من المدن التي فُتحت صلحاً، وهي تتضمن فيما تتضمن تعهد المسلمين بعدم الاستيلاء على كنائس النصارى مقابل منع النصارى من بناء كنائس جديدة أو ترميم المهدّمة منها.

10 مثل "كنيسة القديسة حنة" التي أصبحت مدرسة للشافعية تدعى "المدرسة الصلاحية"، وجانب من دار القساوسة المجاورة لكنيسة القيامة التي أصبحت مسجداً ورباطاً (خانقاه) للصالحين الصوفيين وغيرها.

11 كُشفت في آذار عام 2005م صفقة لبيع بعض أملاك كنيسة الروم الأرثوذكس في القدس بين البطريركية ومجموعات استثمارية يهودية يبدو أنها لم تكن الأولى من نوعها، وكانت نتيجة الفضيحة إقالة البطريرك "إيرينيوس" (2001-2005م) من قبل المجمع المقدس في أيار من نفس العام.

12 ليس الحج المسيحي إلى فلسطين بفريضة دينية وإنما هو رغبة لدى المؤمنين بزيارة الأماكن المقدسة أينما كانت والتبرك بها، فبعكس اليهود القدماء الذين كانوا يعتبرون هيكل أورشليم مسكن الله الوحيد بحيث منعوا تشييد معابد أخرى خوفاً من الانحراف إلى الوثنية التي كانت تحيط بهم، يعتبر المسيحيون وجود الله في كل مكان كما قال المسيح: "أينما اجتمع اثنان باسمي أكون أنا معهم"، أما الحج إلى فلسطين فقد شجعت عليه الكنيسة الرومانية الكاثوليكية وأظهرته وكأنه واجب ديني لمدة قصيرة فقط أثناء الحروب الصليبية بهدف دعم الصليبيين المقيمين في الشرق وإمدادهم بعناصر بشرية جديدة.

13 توضح الأناجيل مكان الصلب وتدعوه "الجلجثة" التي تعني بالآرامية الجمجمة وتصفه التقاليد بتلّ قريب جداً من مدخل المدينة إلى شمال غربها، أما اسم المكان فتختلف الآراء في أسبابه فمنهم من يرجعه إلى كونه مستعمل لدفن اليهود وآخر إلى جماجم المجرمين الذين يعدمهم الرومان، ويدعي اللاهوتي والكاتب "أوريجينس" (185-254م) بأنه مكان دفن "آدم" ولهذا الرأي رمز هام على اعتبار أن المسيح هو "آدم الجديد" الذي انتقل بالبشرية إلى عهد الخلاص، لذلك كثيراً ما يمثّل الصليب في الأيقونات واللوحات وتحته جمجمة آدم، أما الرأي الأكثر قبولاً فيعيد اسم التل إلى مظهره الصخري الذي يشبه الجمجمة.

14 يذكر إنجيل يوحنا: "وكان في الموضع الذي صلب فيه بستان، وفي البستان قبر جديد لم يكن قد وضع فيه أحد، وكان القبر قريباً فوضعوا فيه يسوع بسبب تهيئة السبت عند اليهود".

15 راجع الحاشية رقم 13.

16 تبالغ التقاليد المسيحية وكتابات القرنين الرابع والخامس في رواية قصة العثور على خشبة الصليب المقدس من قبل الإمبراطورة "هيلانة" (التي أصبحت قديسة بعد ذلك)، فتدّعي بأنها وجدت ثلاثة صلبان ومن أجل معرفة الصليب الحقيقي قاموا بوضع كل منها على جسد إنسان مريض (أو ميت في بعض الروايات) فشُفي فوراً (أو قام من الموت في الروايات الأخرى). ولكن "أوسابيوس القيصري" (265-340م) المؤرخ الكنسي المشهور وكاتب "حياة قسطنطين" في عام 337م يذكر العثور على القبر المقدس ولكنه لا يشير من قريب أو بعيد إلى الصليب، كما أن بعض الرحالة يروون تمام بناء كنيسة القيامة في هذه الفترة دون أية إشارة إلى الصليب الذي يأتي أول ذكر له في نص لأسقف القدس "كيرللس" (350-386م) كتبه قبل أسقفيته بين عامي 348 و350 مما يدعو إلى الاعتقاد بأن أسطورة الصليب المقدس بدأت حوالي عام 340م.

17 يذكر المؤرخ "المقريزي" في كتابه "اتعاظ الحلفا في أخبار الأئمة الفاطميين الخلفا" في حوادث عام 398 هجرية أن المسيحيين خرجوا من مصر إلى القدس لحضور الفصح بكنيسة القيامة على عادتهم في كل سنة بتجمل عظيم كما يخرج المسلمون إلى الحج فسأل "الحاكم" أحد قواده عن ذلك فقال عن كنيسة القيامة "هذه بيعة تعظمها النصارى ويُحج إليها من جميع البلاد وتأتيها الملوك وتُحمل إليها الأموال العظيمة والثياب والستور والفرش والقناديل والصلبان المصوغة من الذهب والفضة والأواني وبها من ذلك شيء عظيم. فإذا كان يوم الفصح واجتمع النصارى بها ونصبت الصلبان وعلقت القناديل في المذبح تحيلوا في إيصال النار إليه بدهن البيلسان مع دهن الزئبق فيحدث له ضياء ساطع يظن من يراه أنها نار نزلت من السماء." فأنكر الحاكم ذلك وأمر أن تهدم الكنيسة حتى يعفى أثرها.

18 يعرف فرمان عام 1852 في الغرب بـ "Status quo".

19 جاء في إنجيل يوحنا (19، 38): «وبعد

ذلك جاء يوسف الرامي، وكان تلميذاً ليسوع يخفي أمره خوفاً من اليهود، فسأل بيلاطس أن يأخذ جثمان يسوع، فأذن له بيلاطس، فجاء فأخذ جثمانه، وجاء نيقوديموس أيضاً، وهو الذي ذهب إلى يسوع ليلاً من قبل، وكان معه خليط من المرّ والعود مقداره نحو مائة درهم، فحملا جثمان يسوع ولفّاه بلفائف مع الطيب، كما جرت عادة اليهود في دفن موتاهم. وكان في الموضع الذي صلب فيه بستان، وفي البستان قبر جديد لم يكن قد وضع فيه أحد، وكان القبر قريباً فوضعوا فيه يسوع بسبب تهيئة السبت عند اليهود".

20 إنجيل متى (27، 55): "وكان هناك كثير من النساء ينظرن عن بعد، وهنّ اللواتي تبعن يسوع من الجليل ليخدمنه، منهنّ مريم المجدلية ومريم أمّ يعقوب ويوسف، ومريم أمّ ابني زبدي".

21 انتهى العمل في آخر ترميم للقبة فوق القبر عام 1997م.

22 إنجيل متى (28، 1-6): «ولما انقضى السبت وطلع فجر يوم الأحد، جاءت مريم المجدلية ومريم الأخرى تنظران القبر فإذا زلزال شديد قد حدث، ذلك أنّ ملاك الربّ نزل من السماء وجاء إلى الحجر فدحرجه وجلس عليه، وكان منظره كالبرق ولباسه أبيض كالثلج، فارتعد الحرس خوفاً منه وصاروا كالأموات، فقال الملاك للمرأتين: لا تخافا أنتما، أنا أعلم أنكما تطلبانيسوع المصلوب، إنّه ليس هنا،فقد قام كما قال، تعاليا فانظرا الموضع الذي كان قد وُضع فيه."

23 لا نجد لهذا الظهور ذكراً في النصوص الإنجيلية القانونية بل في الكتابات المنحولة ومنها كتاب "قيامة المسيح" من وضع برنابا الرسول (وهو غير إنجيل برنابا المزور).

24 إنجيل يوحنا (19، 34): "لكنّ واحداً من الجنود طعنه بحربة في جنبه، فخرج لوقته دم وماء".

25 إنجيل يوحنا (19، 23-24): وأمّا الجنود فبعدما صلبوا يسوع أخذوا ثيابه وجعلوها أربع حصص، لكل جندي حصة. وأخذوا القميص أيضاً وكان غير مخيط، منسوجاً كله من أعلاه إلى أسفله. فقال بعضهم لبعض: لا نشقه، بل نقترع عليه، فنرى لمن يكون".

26 راجع الحاشية رقم 17.

27 يقع "قبر البستان" شمالي المدينة على بعد بضعة أمتار من سورها تجاه الباب المعروف بباب "العامود"، تأسست عام 1893م جمعية باسم "جمعية قبر البستان بالقدس" خاضعة لكنيسة انكلترا وهي التي تقوم على حراسة هذا المكان.

28 أعمال الرسل (1، 9): "ولما قال ذلك، رُفع بمرأى منهم، ثم حجبه غمام عن أبصارهم".

29 لوقا (19، 41): "ولما اقترب فرأى المدينة بكى عليها".

30 الصلاة الربية هي صلاة علّمها يسوع لتلاميذه ونصها: "أبانا الذي في السموات، ليتقدس اسمك، ليأتي ملكوتك، لتكن مشيئتك، كما في السماء كذلك على الأرض، أعطنا خبزنا كفاف يومنا، واغفر لنا خطايانا، كما نحن أيضاً نغفر لمن اخطأ إلينا، ولا تدخلنا في التجربة، لكن نجنا من الشرير، لأن لك المُلك والقدرة والمجد إلى أبد الدهور." راجع إنجيل متى (6، 9-13) وإنجيل لوقا (11، 2-4).

31 إنجيل متى (26، 47-48): "وبينما هو يتكلم، إذا يهوذا، أحد الاثني عشر، قد وصل ومعه عصابة كثيرة العدد تحمل السيوف والعصي، أرسلها عظماء الكهنة وشيوخ الشعب، وكان الذي أسلمه قد جعل لهم علامة إذ قال: هو ذلك الذي أقبّله، فأمسكوه".

32 إنجيل مرقص (14، 12-16): «وفي أول يوم من الفطير، وفيه يُذبح حمل الفصح، قال له تلاميذه: إلى أين تريد أن نمضي فنعدّ لك لتأكل الفصح؟ فأرسل اثنين من تلاميذه وقال لهما: اذهبا إلى المدينة، فيلقاكما رجل يحمل جرّة ماء فاتبعاه، وحيثما دخل قولا لربّ البيت: يقول المعلّم: أين غرفتي التي آكل فيها الفصح مع تلاميذي؟ فيريكما عليّة كبيرة مفروشة مهيّأة، فأعدّاه لنا هناك. فذهب التلميذان وأتيا المدينة، فوجدا كما قال لهما وأعدّا الفصح".

تأسيس "الافخارستيا": إنجيل مرقص (14، 22-25): "وبينما هم يأكلون، أخذ خبزاً وبارك ثمّ كسره وناولهم وقال: خذوا، هذا هو جسدي. ثمّ أخذ كأساً وشكر وناولهم، فشربوا منها كلّهم وقال لهم: هذا هو دمي، دم العهد يراق من أجل جماعة الناس. الحقّ أقول لكم: لن أشرب بعد الآن من عصير الكرمة، حتّى ذلك اليوم الذي فيه أشربه جديداً في ملكوت الله"

ظهور القائم من بين الأموات: إنجيل يوحنا (20، 19-22): "وفي مساء ذلك اليوم، يوم الأحد، كان التلاميذ في دار أغلقت أبوابها خوفاً من اليهود، فجاء يسوع ووقف بينهم وقال لهم: السلام عليكم، قال ذلك وأراهم يديه وجنبه ففرح التلاميذ لمشاهدتهم الرب. فقال لهم ثانية: السلام عليكم، كما أرسلني الآب أرسلكم أنا أيضاً. قال هذا ونفخ فيهم وقال لهم: خذوا الروح القدس".

حلول الروح القدس: أعمال الرسل (2، 1-4): "ولمّا أتى اليوم الخمسون، كانوا مجتمعين كلّهم في مكان واحد، فانطلق من السماء بغتةً دويّ كريح عاصفة، فملأ جوانب البيت الذي كانوا فيه، وظهرت لهم ألسنة كأنها من نار وقد انقسمت فوقف على كلّ منهم لسان، فامتلأوا جميعاً من الروح القدس، وأخذوا يتكلّمون بلغات غير لغتهم، على ما وهب لهم الروح القدس أن يتكلّموا".

33 أعمال الرسل (7، 58-59): "فدفعوه إلى خارج المدينة وأخذوا يرجمونه. أما الشهود فخلعوا ثيابهم عند قدمي شاب يدعى شاول. ورجموا إسطفانوس وهو يدعو ويقول: ربّ يسوع تقبّل روحي".

المصادر:

■ الكتاب المقدس، دار المشرق، بيروت، 2000

■ معجم اللاهوت الكتابي، دار المشرق، بيروت، 2004

■ الموسوعة الفلسطينية، القسم العام، هيئة الموسوعة الفلسطينية، دمشق، 1984

■ الموسوعة الفلسطينية، القسم الثاني (الدراسات الخاصة)، هيئة الموسوعة الفلسطينية، بيروت، 1990

■ الموسوعة العربية، هيئة الموسوعة العربية، دمشق، 2006

■ الكافي في تاريخ القدس، رجا عبد الحميد عرابي، دار الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق، 2009

■ المفصل في تاريخ القدس، عارف العارف، الناشر فوزي يوسف، مطبعة المعارف، القدس، 1999، (نسخة إلكترونية)، الطبعة الأولى عام 1961 (يبدو أن المؤلف عارف العارف قام بدراسة الأماكن المقدسة المسيحية في القدس عام 1947)

■ تاريخ القدس، عارف العارف، دار المعارف، مصر، طبعة ثانية، (الأولى عام 1951)، (نسخة إلكترونية)

■ الكنائس المسيحية وتاريخها في سورية، منذر نزهة، 2005، (مخطوط)

■ تاريخ مدينة القدس، معين أحمد محمود، دار الأندلس، بيروت، 1979

■ تاريخ القدس العربية، معين حسيب فرج الله، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، 1997

■ تاريخ القدس العربي القديم، خالد عبد الرحمن العك، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1986

■ القدس ماضيها وحاضرها، الأب د. جوزيف موسى حجار، مطابع ألف باء الأديب، دمشق، 1995

■ القدس، هنري كتن، ترجمة إبراهيم الراهب، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1997

■ الوجود المسيحي في القدس خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، د. رؤوف سعد أبو جابر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2004

■ تاريخ مدينة القدس 3000 ق.م. 1099م، د. عبد المجيد الأعظمي، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، سلسلة آفاق ثقافية مقدسية 2009

■ تاريخ نيابة بيت المقدس في العصر المملوكي، د. يوسف درويش غوانمة، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، سلسلة آفاق ثقافية مقدسية 2009

■ القدس الشريف، د. شوقي شعث، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، سلسلة آفاق ثقافية مقدسية 2009

■ اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا، المقريزي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001

■ الفن البيزنطي – المعبد المسيحي، الأب اسبيريدون ميشيل فياض، منشورات ألف، لبنان، 2007

■ وصف الأماكن المقدسة في فلسطين، الرحالة الألماني ثُيودريش، (القرن الثاني عشر الميلادي)، ترجمة وتحقيق د. سعيد عبد الله البيشاوي ود. رياض شاهين، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2003

■ وصف الأراضي المقدسة في فلسطين، الرحالة الألماني يوحنا فورزبورغ، (القرن الثاني عشر الميلادي)، ترجمة وتحقيق د. سعيد عبد الله البيشاوي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1997

■ رحالة رومانطيقيون، (القرن التاسع عشر)، ترجمة د. مي عبد الكريم، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبوظبي، 2005

■ مواقع إلكترونية على شبكة الإنترنت:

■ ويكيبيديا العربية:
http://ar.wikipedia.org/wiki

■ ويكيبيديا الانكليزية:
http://en.wikipedia.org/wiki

■ ويكيبيديا الإيطالية:
http://it.wikipedia.org/wiki

■ ويكيبيديا الفرنسية:
http://fr.wikipedia.org/wiki

■ الموسوعة البريطانية (انسيكلوبيديا بريتانيكا): http://www.britannica.com

■ الموقع الرسمي لبطريركية الروم الأرثوذكس في القدس:
http://www.jerusalem-patriarchate.info/index.htm

■ الموقع الرسمي لبطريركية اللاتين في القدس:
http://www.lpj.org/index.php?lang=ar


عاصمة الثقافة العربية
Capital of Arab Culture
al-QUDS
2009
دولة فلسطين
القدس
عاصمة الثقافة العربية
٢٠٠٩



بالحزن دائما، فهل منبع هذا الحزن، لأنها امرأة فلسطينية فقط أم لأنها امرأة بشكل عام ؟

- هذا الحزن قادم من أكثر من مكان، فهو مني أولا و من الدائرة الموجود فيها كفلسطيني ثانيا، و من كونها امرأة ثالثا، فالمرأة في المخيم كتجمع للفلسطينيين أو ضمن السلطة الفلسطينية أو غزة كتجمع للفلسطينيين اليوم على محك المقاومة مباشرة ،وهكذا نجدها موجودة في دائرة الصراع مثلها مثل الرجل تحمل كثيرا من المشاكل، التي تثقل كاهلها. فهذه المرأة التي تعاني من غياب الرجل سجينا كان أو شهيدا أو مسافرا للعمل. تقوم بدور الرجل و المرأة في الأسرة بالإضافة إلى أنها كأي إنسان يعاني من الاحتلال، و من قلة الموارد، و من صعوبة التنقل، هذا من جانب ومن جانب آخر فإن المرأة في مجتمعنا الشرقي يقع على كاهلها إفرازات المجتمع الذكوري، فتصنف كإنسان من الدرجة الثانية في غالبية مجتمعاتنا وهذه من الحقائق المرة الموجودة في حياة المرأة .و أنا أنظر بعين الإعجاب إلى هذه المرأة ،التي مع كل هذه الظروف ،ما زالت قادرة على إثبات وجودها كإنسان مناضل، قادر على إنشاء أسرة وأبناء متعلمين ،و في الوقت ذاته أن تكون المرأة الرومانسية وأنظر بإعجاب شديد كيف أن الحياة تعطي القوة لامرأة لكي تحتفل باستشهاد ابنها وتظهر كما نراها على الشاشات متماسكة قوية وهي تعلم بأن ابنها ذاهب ليقوم بعملية وقد لا يعود. و من لا يعرف الفلسطينيات لا يعرف بوجود عاطفة أمومة شديدة لديهم ،كل هذه الأشياء المتناقضة تجتمع في نفس اللحظة لدى هذه المرأة لكي تظهر هذا الملاك المقاتل.

■ على شاشات التلفزة نشاهد الإعلام الغربي يبث لنا ما يريد بأسلوب غير مباشر أنت كنحات فلسطيني هل تفضل إيصال أفكارك للمتلقي بطريقة مباشرة أم غير مباشرة ؟







- النحت لا يقبل الأفكار المباشرة ،لكن الغرافيك يقبلها، لأنه يذهب باتجاه الإعلان أو باتجاه البوستر أو الملصق الإعلاني. وأنا بشكل عام، لا أقدم أفكارا مباشرة لا بالنحت ولا الغرافيك و مفهومي لوضع أفكاري المتعلقة بالصراع العربي الإسرائيلي مفهوم مرتبط بأن أقول مقولة وجدانية تخص الإنسانية بشكل عام دون التطرق لهذا الصراع مباشرة، وأي كتلة موجودة تشكل علاقة مع الفراغ بصيغته الجمالية. وهذه الكتلة التي لها علاقة بالفراغ مع الحركة والتعبير تنبئ بموضوع وجداني مفتوح، فالحزن جملة مشاعر مفتوحة وأسبابها عديدة، وليست لها علاقة بالمباشرة، و أنا لست مع الفن الذي يتناول الفكرة بمنطق تقريري، فالموضوع مرتبط بأن يصياغ صياغات جمالية مرتبطة بمفاهيم وجدانية، تعبر عن أفكار سامية، أي مثل أن يكون الإنسان مواجاً قوياً للصراع فلا شك أن مفردات الصراع قد تظهر .

■ برأيك كيف يمكننا أن نصنف منحوتة الشهيد هل هي ضمن نطاق المباشرة أم غير المباشرة؟

-لأن الشهيد أكثر حضورا لدى الناس، ولأنه الموضوع اليومي للفلسطينيين، فالفكرة تبدو مباشرة، و اعتقد أنها محملة برموز وإشارات فيها شيء من المباشرة لكن على أي حال هو من الموضوعات القليلة، التي تحاكي موضوعا مباشرا ،و قد عملت على حلها تشكيليا حيث لم آخذها بمنطق الواقع فنجد الشهيد فيها ممطوطاً و طويلاً بالمعنى الطفولي و كبيرا على الأشخاص الذين يحملونه و هو أكبر بكثير من حيث النسبة من الأشخاص الآخرين و هذا الشهيد ليس امرأة و لا رجل يحيرك جنسه، فهو إنسان غير محدد و الناس الذين يحملونه، يمثلون كل أبناء المجتمع. و الشرشف المسدل على الشهيد مسدل على كل المجموعة، وكأنهم شهداء قادمون ،حتى حيوانات المكان رافقت الموكب على كل حال هذا من الأعمال القليلة الذي يكون فيه العمل شبه مباشر لأنه ببساطة يؤثر على وجداني اليومي، بالإضافة إلى أنه أصبح موضوعا يوميا للعديد من دول الوطن العربي .

■ كفنان ما هي رسالتك؟

- لم يكن نشيدي ملتزما بتخطيط مسبق، ولم انصّب نفسي يوما مدافعا عن فكرة وطنية، منتمية إلى ايدولوجيا معينة، كل ما هنالك وببساطة التقينا أنا وطريق الفن دون موعد مسبق ومنذ أمد بعيد وكان هذا الطريق نعمة شخصية ليّ حيث قدر لي أن اعبر من خلاله عن نفسي ، فبالنحت تتفرغ أكوام الغضب التي تعطيك إياها شاشات التلفاز، واصفة الإحداث ومدلية بالتصريحات ،وبالنحت توقف حرقة الدموع على صديق فقدته، وعلى طفل ربته أمه جيدا ، فقد عينيه في





القصف على غزة، فشكر أمام فضائيات العالم كل من ساهم بإنقاذه. أنا اعتقد أن جلّ ما يصبو له الفنان، أن يكون صادقا مع نفسه، وهذا ما عملت عليه وبحكم وجودي داخل دائرة الصراع، تحتم أن يرتبط وجداني بإفرازاته علي شخصيا ، وعلى محيطي، وكلما أردت التعبير عن نفسي أجدني منساقا مع هذا الوجدان ومن هنا كانت أعمالي ومنذ البداية نشيدها التعبير وموضوعها الإنسان فان غاب يترك ما يدل على وجوده ككرسي فارغ ،أو فنجان جفت فيه القهوة ..

■ما الذي يتمناه الفلسطيني أو يحلم به ؟

- أن يكون مثل الآخرين ، له قرية أو مدينة يستطيع العودة إليها والسفر منها إلى أي مكان يحب لا احد يعلم كيف يمكن العيش، وجناح اللجوء يحجب عنك الشمس، أن تكون لاجئاً يعني أن تكون بمثابة نبتة اقتلعت من جذورها، وألقيت في الفراغ. كل محاولاتك في الحياة تنصب على أن تصل رجلاك إلى أرض ، واللاجئون أصناف يجمعهم اللجوء و الغربة، وتفرقهم الأماكن التي ألجئوا إليها وظروف المعاملة في كل بلد مضيف، وأصعب اللجوء باعتقادي في الوطن نفسه حيث أجبر الفلسطينيون في منطقة الجليل مثلا على ترك قراهم، والتجمع في (أم الفحم) فلا يستطيع الفلسطيني هناك، إلا أن ينظر من بعيد على آثار بيته المتروك، وهو يقع حجرا وراء حجر وزاوية وراء زاوية، أو يمرح به أطفال الإسرائيليين القادمين من بلدان أخرى ،ومن حسن حظ الفلسطينيين في سوريا ، وأنا واحد منهم أن ساوانا القانون والمجتمع والحكومة بالمواطنين، وهذا قد سهل بشكل كبير ظروف حياة اللاجئين هنا - وهذا لا يعني أن الفلسطينيين قد قبروا الغربة فانتماؤك إلى مكانين مختلفين يشوش فكرة الانتماء ومفهوم الانتماء هنا، مختلف فلديك دمشق الوطن الذي ولدت فيها وعشت فيها طفولتك وتعلمت بمدارسها، وتنسمت هواءها تلون حياتك بالوحدة فمجتمعك السابق متشتت في كل أصقاع الأرض، وعائلتك موزعة، كذلك مشاعرك، ويحتاج اللاجئ إلى جهد مضاعف، كي يكون متساوي مع شخص، يشبهه بالكفاءة ، وذلك ليس بحكم القانون، وإنما بوجود مجتمع يشكل للآخر سياجا وحائطا يحمي ظهره وأرضا يعود إليها ، في أول رحلة لي مع والداي بعد ثلاثين عاما إلى مسرح بصرى وقلعة السويداء بدأ جنون الأطفال يعود إلى الوالدين وهم يركضون على مدرج بصرى ويعيدون ذكريات طفولتهم ،هنا سقطت الأفعى على رأس أبو محمود وسكت عن الكلام ثلاثة أيام، وهنا رش الجيش رأس أم ديب بـ DDT بعد حلق شعرها، للقضاء على آفة القمل ، تذكر الأحاديث بمرح كبير فقد كان هذا المكان أخر تجمع لأناس القرية قبل أن يتفرقوا في بلاد الله، وكانوا قد لجؤوا إلى مسرح بصرى بعد مسير استغرق عاماً كاملاً ، وتعود نظرة الأسى على الوالدين فمسرح بصرى ليس القرية وإنما آخر تجمع لأناسها اعتقد أن كل فلسطيني يحلم بان يتجمع أناس قريته على ارض قريته ذاتها ..

■هل يختلف هذا الفلسطيني عن أي مواطن عربي؟



- إذا كان هنالك من اختلاف فانه ناجم عن ترتيبه أي الفلسطيني في دائرة الصراع فالفلسطيني فُرض عليه أن يكون في مركز الصراع وهذا قد فَرض عليه نمط من الحياة أولها اللجوء وليس آخرها تكريس الجزء الأكبر من حياته (شاء أم أبى) للصراع ، ومنذ نشأتي الأولى وجدت العدد الكبير من النساء الوحيدات، يُدرنَ أسرهنّ بغياب الرجل الغائب بحكم الصراع شهيدا أو أسيرا أو سجينا أو باحثا في خشش الأرض عن رزق لأطفاله أو ربما هاربا من واقعه. وتقف النسوة في مواجهة الحياة بإصرار، يحملنّ على عاتقهنّ دور المرأة والرجل وينتظرنّ الغائب وينتظرنّ وطنا طالت غيبته. وقد أثر هذا الموضوع في وجداني وقد أنتجت عشرات التماثيل للمرأة المنتظرة : أمهات تنتظر عودة أبنائهن وقد تيبست أيديهن على نافذة البيت أو على مقعد الانتظار زوجات ينتظرن أزواجهن وفتيات فقدنّ رجل مستقبلهن وكل ينتظر لف الغربة بحرير اللقاء. إن الصراع يفرض على الإنسان ثقافة مختلفة فثورة الحجارة الأولى والثانية قد أعطت للفلسطينيين مجتمعا مختلفا مليءاً بالتضامن ونكران الذات والاستفادة من اصغر الفرص في المكان والزمان. وفقر المخيمات أعطى للفلسطينيين سعيا دؤوبا وراء المعرفة وفي ذات الوقت فان أماكن الغربة واللجوء قد أعطت للفلسطينيين جزءاً من سماتها فكأنما الحياة عندهم تقف برجلين مختلفتين وإذا أردت أن تدخل في التفاصيل استمع إلى لهجة المخيم بسكانه من أصول مختلفة اقصد القروي والمدني والذي عاش على أطراف البادية و الذي كان في مدينة ساحلية والذي كان في عمق الصحراء كل هذه الفسيفساء تجمعت في مخيم واحد ومع مرور الوقت أصبح للمخيم لهجة لا تشبه أي من لهجات القرى أو المدن الفلسطينية، ولا تشبه قرى الجوار، فهي خليط غريب من كل هذا، قس على ذلك كل الثقافة وستجد مشاكل بنيوية في المجتمع الفلسطيني لها علاقة بترتيب العمل فربع



الفلسطينيين معلمين على سبيل المثال، ولا تجد واحدا قادراً على صنع حديد المحراث إلى آخر ذلك ..

■ هل يستطيع الفن أن يحمل شحنة سياسية وما هو الفن السياسي ؟

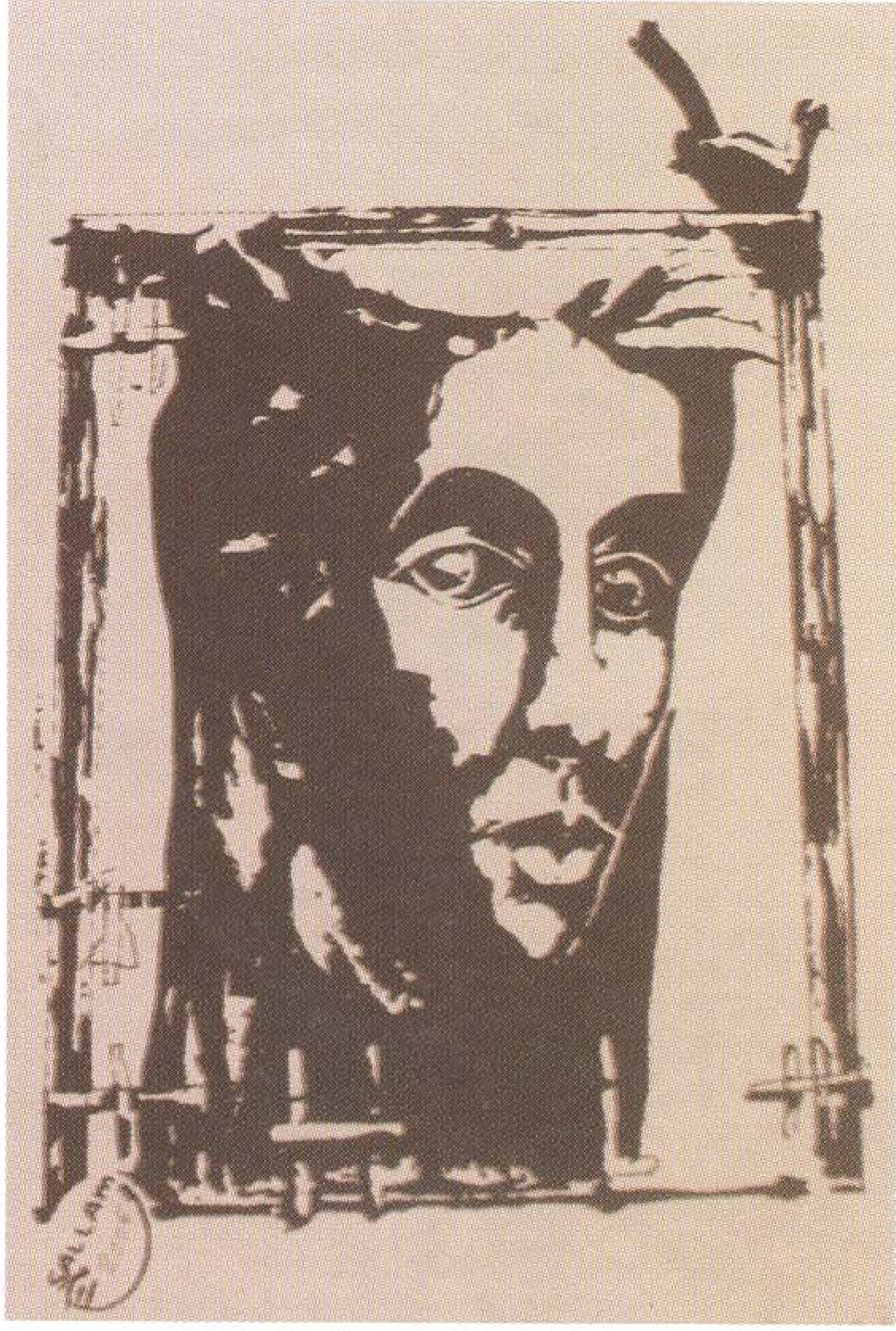
– أنا اعتقد أن للفن دوراً أبعد من الحركة اليومية للأحداث وعلى الفن ألا يحمل على عاتقه تأريخ أو تعليل أو ايدولوجيا الصراع ، على الفن أن يكون ساميا يحمل الإنسان بدائرته الكبيرة كغاية له ، هذا الإنسان في بحثه للوصول إلى الحقيقة والخلاص وحينما يتناول الفنان هذه الموضوعات الكبيرة تدخل في دائرتها التفاصيل اليومية دون مباشرة لما يجري وبالتالي نكون قد أنتجنا فنا له سمات الإنساني القابل للقراءة في كل زمان ومكان وعبرنا بذات الوقت عما يجول في وجداننا من جراء إفرازات الصراع العربي الإسرائيلي وبالمحصلة هنالك أنواع من الفنون تستطيع أن تتناول اليومي والسياسي نموذجا فن الكاريكاتير ويحضر هنا فناننا الشهيد ناجي العلي ، كذلك يمكن لفن الملصق أن يتربع على عرش الفن الموجه وبهذا نستطيع أن ننتج فنا له سمات المرحلة وقابلا للبقاء .

■ أنت كصاحب صالة فنية بيت الرؤى ما هو الفن النوعي الأكثر جدوى لقضيتك وما هي اللغة التشكيلية الأجدى في هذا النضال ؟

– حاولت جاهداً أن أكون حيادياً في نظرتي إلى الإنتاج الفني المقدم من قبل الفنانين إلى صالتي ، معياري الجودة الفنية والمصداقية في التعاطي مع هذا الإنتاج ، أعتقد أن فتح باب الحوار بصرياً على كل الاتجاهات والرؤى هو السبيل لبلورة اتجاه يتناسب مع ما نصبو إليه يعطي للمجتمع والحياة، ما يحمله الفن الحقيقي من عطاء، منطلقاً من أرضية المكان الذي نحياه الموغل عمقا في التاريخ والذي أغنى الحياة الإنسانية بجل الثقافات الأساسية للإنسان وجلّ المعرفة ، بدا ذلك من مجموعة المعارض التي قدمتها الصالة حول تخصصات في الفن التشكيلي مثل فن النحت ، فن الخزف ،فن الحفر ، وفن الخط شاملا ما أمكن مختلف الاتجاهات والتجارب والأعمار لتعطي إضاءة على حالة كل من هذه الفنون في سوريا .

■ أعمالك لاجئة الشهيد انتفاضة الحجارة الخ .. هل تستوفي ما تحب أن تعبر عنه و ما تحب أن تقول ؟

– لطالما اعتقدت أن التجربة الجمالية غير غائية وهي بالمطلق بحث عن المتعالي وكسر لغربة الإنسانية المتمثلة في (غربة الناي عن قصبائه) ، إلا أن الواقع الذي وضعني في دائرة الصراع شكل لدي مفهوماً آخر لا يتجلى في قول الحقيقة الموضوعية ،ولا التنظير لها، وإنما تصوير المشاعر التي تثيرها الأحداث والأشياء في نفسي، فبينما تجدني في بحثي أرضي المشرب، حكمني في ذلك وجودي في مركز الصراع، فبدا البحث عن غربة ذاتية لجماعة صغيرة من الإنسانية (فتوضّعت يداي في طين الفن بينما نشيدي الأساسي ملامسة فيض نوره) فكان الفن أولا ترويضا لروحي في سؤالها الدائم، عن المعنى









الأبعد لما هو قائم، من ظواهر وأحداث وأشياء، وثانيا تحقيقا عينيا ماديا، لما قفز من سؤال، وفي هذا لا يد للتفكير العقلاني في صنع فني من الباب الواسع للعمل وإنما العقل يدخل خلسة من نوافذه الصغيرة، بينما يكون الحدس سيد اليدين والأصابع في حركتها الممتعة فوق جسد النحت، يوقظ الحجر من شكله .ومعتقدا أن نظرة معمقة إلى تاريخ الفن تعطي للثورات بابا واسعا يدخل منه الفن الى تاريخه وهذه الفرصة يجب علي وعلى الفنانين الذين يدورون بدائرة الصراع فتحَ الروح عليها .

■ خلال متابعتك للفن الفلسطيني هل ترى أن له أبجدية خاصة ومفردات خاصة ومنحى خاص ؟

- يرجعني سؤالك إلى حوار ساخن في صالة أورنينا، حيث معرض جماعي للفنانين الفلسطينيين (الحلاج -الكفري -الوهيبي -سلام -السيد 1994) وفي ذات الوقت عرضت صالة الاتاسي معرضا للفنان الفلسطيني كمال بلاطة القادم من أمريكا، والمقدم من قبل المركز الثقافي الأمريكي كأمريكي من أصل عربي ، سأل كمال بلاطة وقتها عن ما يربط الفن الفلسطيني المختلف المشارب في ظل مناخ سياسي ينبئ بإقامة دولة فلسطينية، وهل نستطيع أن نقرأ فن كمال بلاطة وسامية الحلبي المقيمين في أمريكا، مثل ما نقرا فيلدا تماري المقيمة في اليابان، مثلما نقرأ سمير سلامة المقيم في فرنسا، مثلما نقرا الحلاج ذو المشرب الفرعوني،

أو نقرا فن الركوعي او العدوي وهم يقبعان في سجون الاحتلال. وبالنتيجة فان للفن الفلسطيني سمات مختلفة من حيث الشكل، استقاها من الأماكن والمدارس المختلفة حسب دراسة وسكن الفنان ، إلا أن خيطاً ناظماً جمع هذه الفسيفساء، وأعطاها صورة فنية متجانسة، سببها عشق هؤلاء جميعا لموضوع واحد هو الوطن، فكان هذا العشق مبدأ الفن والتفنن ، يرصد بعينه حركة الخير والشر في مسار فلسطين الوطن والإنسان، ومع ذلك لا تخلو أعمال الفنانين الفلسطينيين، وخاصة القاطنين في الوطن العربي من رموز تمكنت من البروز على سطح لوحاتهم وأصبحت ذات دلالة مقروءة من الجميع كرسالة لا لبس فيها، ومن هذه الرموز الكوفية التي أصبحت رمزا لكل معارضة لظلم جاري ، الطائر أو الحمامة وقد تناولها الفلسطينيون بشكل مختلف عن بيكاسو الذي أرادها للسلام، فأرادوها حماماً زاجلاً يرسل للوطن من المنفى رسائل الشوق ، قبة الصخرة وكنيسة المهد كرمز للمقدسات وللتضامن بين الديانتين ، الزيتونة والبرتقالة كرمز للوطن وكذلك المرأة كرمز للأم الكبرى ، لقد تناول الفلسطينيون بعضاً من وحدات الفلكلور الفلسطيني، من تطريز وأزياء ومن أدوات مستعملة، لإظهار تراث هذا الشعب، وعلاقة هذا الشعب بالأرض التي أنجبت هذا التراث وقد زاد تمسك الفنانيين بهذا الطريق بعد المحاولات الكثيرة لسرقة هذا التراث من قبل إسرائيل، التي ألبست مضيفات طائرات العال أزياء القدس ورام الله، واتخمت مطاعم أمريكا وأوربا بالحمص والفلافل على أنها مأكولات تراثية إسرائيلية فكان لزاما على الثقافة التصدي لهذا الزعم.

■ الطين هو المادة التي تستخدمها في النحت فهل علاقتك بهذه المادة هي نوع من الحنين للطفولة أم هي مجرد مادة فرضت نفسها عليك؟

- علاقتي بالطين علاقة حميمة و لها جذور بالطفولة. على أي حال هذا الطين له علاقة بصبغياتنا كبشر وله علاقة بالطفولة البشرية، وقد اعتبرت كل المثيولوجات أن الله أبدع الخلق من طين، فمنذ طفولة الفكر الإنساني اعتقد أن الطين هو المادة الأولى في النحت و التشكيل، و أعتقد أنه رغم وجود عدد كبير من المواد القابلة، لأن تكون مواد حاملة للشكل، إلا أن الطين -دون منازع- من أهم هذه المواد. أما عن علاقتي مع الطين فقد شاءت الظروف أن أولد بمنطقة في ريف دمشق حولها الكثير من الفواخير، حيث يستخدمون أفران صهر المعادن في شي الفخار، وهذا بدون شك أعطاني شيئا فيما بعد لم أكن أتوقعه. وبعد تخرجي من كلية الفنون قمت بنوع من العودة لذاكرة الطفولة وللمكان نفسه، هذا المكان أعاد لي علاقتي مع الخامتين ومع الحرفتين (الطين) القابل لصنع أشكال و(المعادن) القابلة لأن تحمل هذه الأشكال مرة ثانية .

■ في جريدة الأسبوع الأدبي قبل أكثر من سنتين تكلمت عن طموح لإجراء تجارب تكسر قوانين النحت ذاته اليوم ماذا يقول زكي سلام عن هذه التجارب ؟

- الفنان بشكل عام لديه قلق دائم و أنا شخصيا لدي هذا القلق حول سؤال دائم هل نحن نصنع نحتاً حقيقياً ؟و اذا كان هذا النحت حقيقياً فهل هو مناسب للزمان و المكان هذا السؤال ما زال يتردد في ذهني. و لذلك قمت ببعض التجارب متمثلة بعمل موجود في إيران إذ عملت في إنجازه أكثر من خامة منها الحديد والبرونز، بالإضافة إلى طبقة من التراب الحقيقي المزروع بالنباتات ،وبهذا حاولت أن أكسر قواعد النحت إذ أن النباتات غير قابلة للبقاء كما هي- من حيث الشكل على الأقل- كما أنني أضفت خامات مختلفة بتكنيك معين غير مطروق بهذا الشكل من قبل، إلا أنني لا أعتقد أن هذه التجربة قد أفضت بي إلى طريق أمشي عليه .

■ نلاحظ في كثير من أعمالك الغرافيكية أنك استخدمت الشاشة الحريرية للعمل عليها فماذا يعطيك الحرير من حيث الجمالية والإحساس على اللوحة ؟

- الحرير هو مجرد تقنية ولا أعتقد بوجود علاقة مهمة بيني وبين هذه التقنية ،إنما العلاقة المهمة بيني وبين الغرافيك أي كيف أنشأ على السطح الأبيض مجموعة التدرجات اللونية أو مجموعة العلاقات بين الأبيض و الأسود و بهذه اللحظات أمارس فن النسخ أو الكليشة ،وهي وسيلة الطباعة الأسهل فهي متوفرة لا تحتاج إلى مكابس عالية الضغط، ولا إلى تقنيات يصعب توفيرها على خلاف الحفر بالمنقاش و الذي استخدمته سابقا. بالإضافة إلى أن هذه التقنية تعطيني الحساسية المطلوبة في العمل بالنسبة لي .

■ أنت كنحات تقوم بالتواصل مع المشاهدين عن طريق النحت،أعود إلى



صالة رؤى ما موقعها من مشروع زكي سلام في هذا التواصل ؟

– إن كل أنواع الفنون نشيدها الأساسي التواصل مع المشاهد، وليس النحت فقط .وبالنسبة لصالة رؤى فقد بذلت جهداً كبيراً، لكي يكون رواد الصالة جمهوراً حقيقياً من شرائح الناس المتعلمين، الذين يعملون في المجال الثقافي بشكل عام لذلك ومنذ ثلاث سنوات، توجهت إلى جرمانا، لاعتقادي بوجود نسبة كبيرة من المثقفين فيها، وقد كان نشيدي منذ البداية أن أكون موجوداً بين هذه الفئة، فأقمت في الصالة عدداً كبيراً من المعارض، أعتقد أنها على كانت على مستوى جيد من حيث النوعية. ولكن من سوء الحظ أن الإعلام لم يلقِ الضوء عليها كما يجب ، ولم يكن هذا نتيجة قصور مني، فأنا أسعى لتقدم هذه الصالة ،وهذه مسيرة يطول السعي فيها و ليست مجرد خطوة . أما عن النشاطات المقامة في الصالة فقد قمت مع عدد كبير من الفنانين بتسليط الضوء على فن النحت والخزف و الحفر من خلال مفاهيم مختلفة وتقنيات مختلفة أيضا.

يضاف إلى ذلك سلسلة من المعارض، لعدد كبير من الفنانين، بشكل جماعي يشكلون ظاهرة الغرافيك بسوريا، ولا أدعي أنني ألميت بكل الأطراف لكنني استطعت أن أتواصل مع معظمهم، لنقوم بمعرض (علاقة الخط باللوحة) . خلال هذه المعارض، تقام نشاطات مختلفة، ففي معرض مع الفنان الإيطالي أبو مانو، الذي كان موضوعه (المرأة النصف الآخر من الجنة) ناقشنا فيه وجهتي النظر حول المرأة : الأولى لفنان فلسطيني يعيش في سوريا ،والثانية لفنان إيطالي يعيش في روما، و يتنقل في البلاد العربية و قمنا بمجموعة نشاطات منها نصوص أدبية و مقالات و شعر بالإضافة إلى الموسيقى قدمنها نساء مبدعات من سوريا.

و بهذه النشاطات والمعارض، تسعى صالة رؤى للتواصل مع الناس، ونحن الآن نقوم بالخطوة الأولى فقط على الرغم من أن الإمكانات المادية، لا تتيح لنا سوى خطى خجولة إلا أنها خطى نحو الأمام .

* * *

ذاتية الفنان:

مواليد دمشق 1958

خريج كليَّة الفنون الجميلةِ (جامعة دمشق) قسم نحت 1984

دبلوم عالي ، جامعة دمشق "كليَّة الفنون الجميلة" 2000

-مارسَ النَّحت بإستعمال خامات مختلفة الخشب، حجارة، فخاريات خزفية وجبس ورخام وبرونز

ينفذ أعمالَه مِنْ معدنِ البرونز ومعادن أخرى

وله أيضا تجارب في الحفر

رئيس القسم الخزف في معهد الفنون التطبيقية منَذ 1984.

عضو إتحادِ الفنانين التشكيليين في دمشق وفي إتحادِ فلسطين العامّ للفنانين التشكيليينِ.

المعارض الفردية

– في 1984/04/21 معرض في المركزِ الثقافي

– ، معرض أقنعة في 1988/10/29 "تشكيل الفراغ " معرض

في 1990/05/09 معرض في صالة عشتار

– في 1991/01/21 معرض في صالة السيّد

– في 1994/04/14 معرض في صالة نصير شورى

في 1997/03/03 معرض في صالة بلدنا ، عمان – الأردن

في 2001/05/09 معرض في صالة نصير شورى

المعرض المتنقل في إيطاليا :

Mainlyin

08 2006/06/Pesaro Arti Teatrali

– 12 2006/06/Spoleto معرض Dei Fonditori

– روما 2006/06/19 معرض Outi Limbiani Botfo

الملتقيات المحلية والدولية:

– ملتقى فنانين عربِ جرش – الأردن 1997 –

– ملتقى النحتِ في قلعةِ دمشق 1997–

– ملتقى النحت الدولي في دمشق – 2008

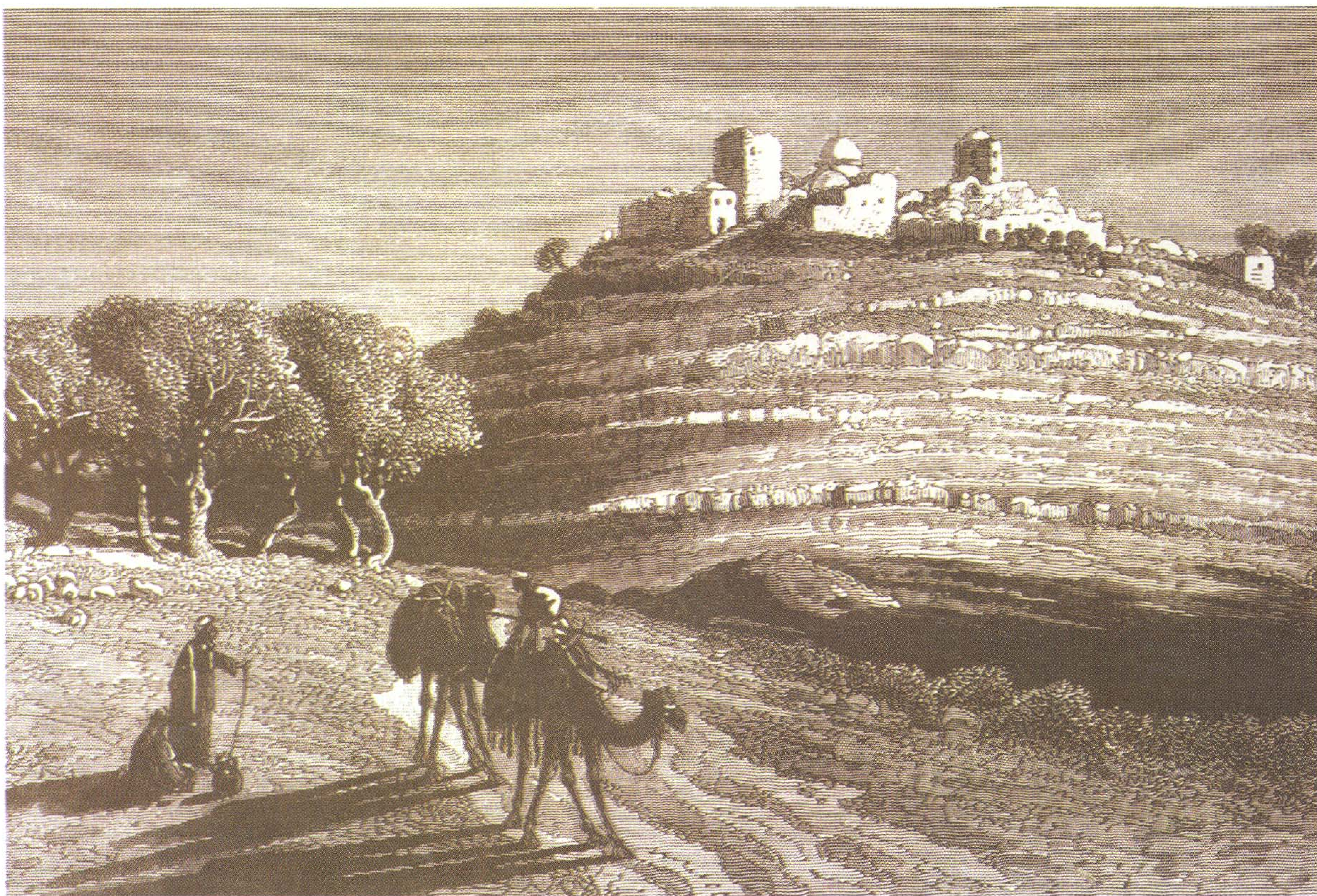
ملتقى النحت Monicar 2008 إسبانيا

ملتقى النحت " البحرين " 2009

الجوائز:

– الجائزة الأولى للنحتِ "مهرجان دمشق للثقافةِ" 2004

لوحات حفر للبيئة الفلسطينية لفنان مجهول في القرن ١٩





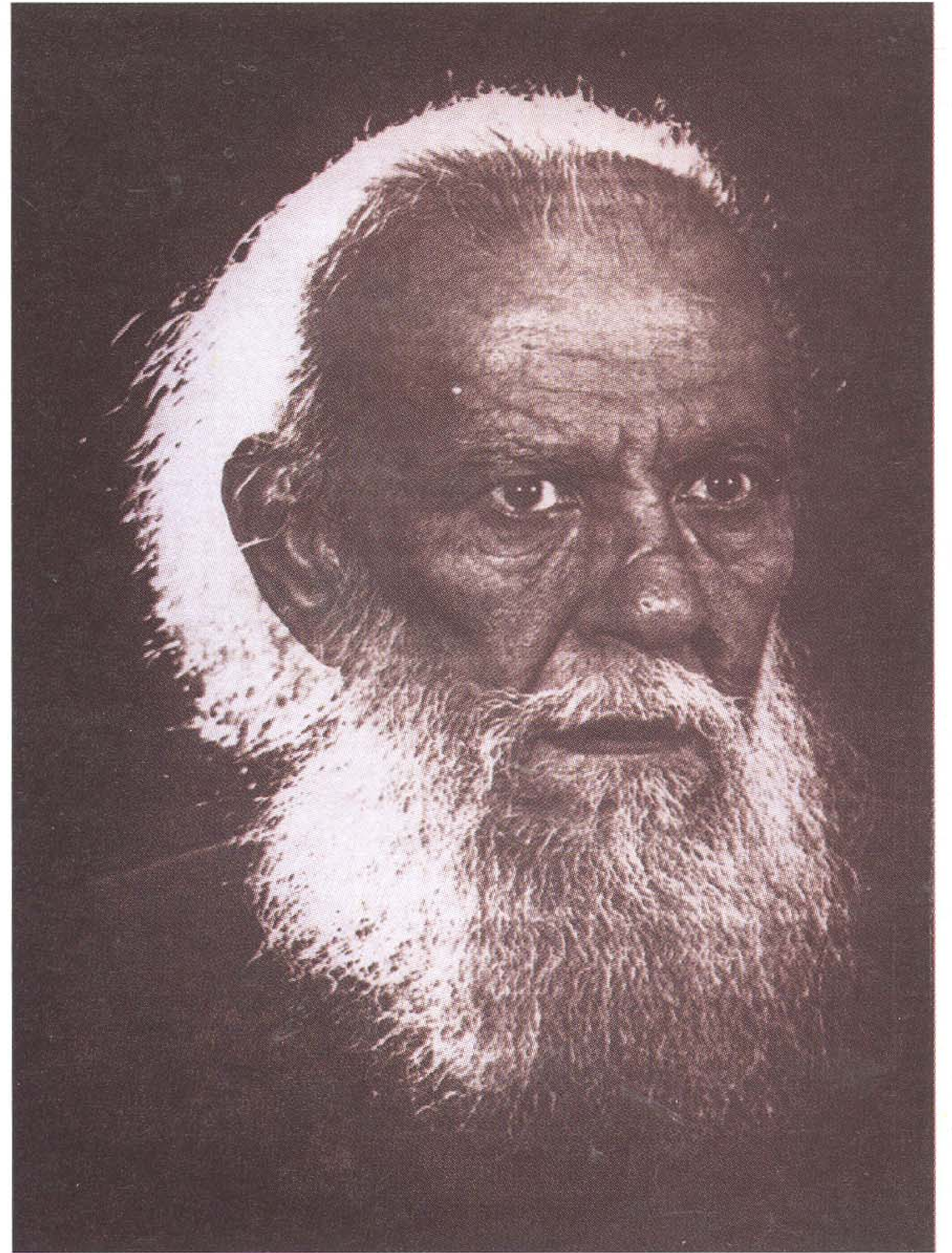




الحلاج الشاهد والضحيّة ...

والملحمة الفلسطينيّة المعاصرة!!

■ إعداد: بنان الحاج أحمد*



(من أنت؟)

(أنا تكوين اجتماعي، تاريخي، وجد ونما بين ضفتي الصدفة والقصد، يغامر دائماً في مناطق المجهول، حيث أستطيع أن أجعل قمة الجبل حية نامية، ويكون وعيي تلك القمة. وأن ما عرفته ولمسته ذرة ثابتة في هذا الجبل. الثعبان يغير جلده كل سنة، أم أنا ففي كل لحظة، وهذا مجهد، لكن لا سبيل لغير ذلك ....).

ولد الفنان الفلسطيني /مصطفى الحلاج/ سنة 1942 في قرية سلمة، في أعمال يافا. ابتلاه الزمان كما ابتلى أبناء فلسطين بالتهجير والاقتلاع، فسكنت أسرته ريف مصر، فكان طين النيل أول مادة متيسِّرة للعب، فأخذ يصنع الأشكال المختلفة، ولقي تشجيع الأهل والمدرسة. حيث بدأت رحلة النحت وكان لوالدته دور كبير فهي تحضر الطين، وتعجنه بالتبن كي يصنع منه التماثيل. وكانت ذاكرته البصريّة أقوى من السمعيّة واللغويّة، فكان حين يحفظ القصيدة يحفظ شكل حروفها.

عانى /مصطفى الحلاج/ صوراً مشابهة لصور العذاب التي مرَّ بها الفقراء على أرصفة المخيمات، إلا أنه في أواخر خمسينيات القرن الماضي التحق بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة، ودرس فن النحت عن رغبة، لأنه أراد أن يرى الأشكال عبر 360 درجة.

وفي العام 1968 بدأ دراسته العليا في مراسم الأقصر وأنتج الكثير من الأعمال النحتية من سيراميك وخزف وحفر على الخشب، ورسم بالزيت والأكواريل.

ويعتبر أول فلسطيني يدرس فن النحت والغرافيك، وكان من أكثر الفنانين التشكيليين العرب ثقافة، وتمتع بقدرة جيدة في الحديث عن الفن والفلسفة والتاريخ، وكان لا يمل الحديث - مهما طال - عن هموم الحركة الفنية الفلسطينيّة والعربيّة

*حفّارة، تحضر شهادة ماجستير .



بشكل عام، ويؤمن بأن الفنون كلها تيار ثقافي واحد، كل منها يتفاعل مع الفنون الأخرى.

ولكن بعد أن تخرَّج والتحق بالثورة الفلسطينيّة، وصار في ترحال دائم، توقف عن النحت، لأن هذا الفن يحتاج إلى الاستقرار والإمكانيات المادية، فانتقل بعدها إلى الحفر والطباعة والرسم بعد أن غادر مصر، فكان يحفر على مادة رخيصة متوفرة هي (المازونيت) بالسكين والإبرة، وبذلك استطاع أن يطبع عدداً أكبر من النسخ و يشارك في أكثر من معرض.

أمضى 25 سنة في مصر، ساهمت في تشكيله حيث كان التأثير المصري واضحاً في أعماله، فقد درس جوانب الحضارة الفرعونيّة بدءاً من الصيد والزراعة وصناعة الخمور والعمارة والرياضيات إلى تصفيف الشعر والقصص والأساطير.

تعرف الحلاج على عدة عواصم عربية بعد مغادرة القاهرة، منها عمَّان، بيروت، ليستقر فيما بعد في دمشق التي يقول فيها: (استقر بي الوضع في مدينة دمشق، فهي أعطتني الراحة النفسية بطبيعتها ومجتمعها الطيب الذي يحمل تطور المدينة، وبساطة الريف)، فاستقر في صالة ناجي العلي للفنون التشكيليّة، واتخذ منها سكناً ومقراً لعمله وعطائه الفني الذي لم ينضب... إلى أن تقاطعت أجزاء العطاء والعمل بوتيرة النار المعّدة لإحراق المساحات الخشبية، الفنية فأحرقت ذاته وكيانه وبعضاً من عطاءاته .....

أسـلوبه الفنـي

على الرغم من مروره في عدة مراحل فكريّة، فقد ظلت طفولته بمثابة الخيط الذي لم ينقطع، تبرز محتوياتها باتجاه كل تغيير ولا تنطمس معالمها أبداً، إنما يعاد تفسيرها وتوضيحها المرة تلو المرة، وتتسع أجواءها في ضوء التجارب الجديدة، فالدخول في عوالم الفنان التشكيلي العربي الفلسطيني (مصطفى الحلاج) الفنية الابتكارية، يعني الإبحار في مساحة واسعة من العطاء الدؤوب والمستمر في فضاء الفن التشكيلي العربي عموماً والحفري (الغرافيكي) الفلسطيني على وجه الخصوص، لها من العمر ما يزيد عن خمسة عقود



من الزمن. لم يعرف فيها الفنان الكلل والملل من سيل معينه الابتكاري، وتجاربه المتنوعة الخصائص والتقنيات، مبتكراً لذاته خطوطاً رسميّة وحفريّة (غرافيكيّة) غير مسبوقة أمست مرجعيّة بصرية وتقنية لرواده ومعجبيه في الفن التشكيلي العربي المعاصر.

أمسى مدرسة واتجاهاً وظاهرة فنيّة، وعلماً من أعلام الحفر (الغرافيك) العربي المعاصر، وقامة فنية متطاولة في حصاد الجوائز العربية والدولية، وأصبح أيقونة الحفر العربي المعاصر بلا منازع بامتياز فكري وتعبيري وتقني.

منحازاً في مجموع مخيلته وأدواته وأفكاره وخبراته الميدانية المعمليّة في استنباط طرائق جديدة لإنتاج اللوحة الحفرية في إيقاعات عربيّة عامرة بذاكرة المكان العربي بكل محمولاته الدلاليّة (السيميولوجيّة)، مغادرة بطبيعة الحال النزعات المركزية الأوروبيّة الغربيّة، سواء من حيث بناء اللوحة والتكوين واختيار العناصر والمفردات الفنية التشكيلية القائمة على متواليات البعدين (الطول والعرض)، أو من حيث الفكرة التعبيريّة، والمحتوى الموضوعي لرسالته الفنية المنحازة جملة وتفصيلاً لفضائه العربي بكل تاريخه، ولإنسانيته وأحقابه الوجوديّة منذ ما قبل التاريخ مروراً موفقاً في حضارات بلاد ما بين النهرين والشام ووادي النيل.

لقد نهضت تجربته على عناصر أهمها غربته المكانيّة والأسطورة التي اكتسبها من معايشته للمكان وللفن المصري أولاً، والأسطورة الفلسطينيّة برموزها وعناصرها ثانياً، حيث مزج الأسطورتين في أعماله. فالرمز سواء كان إنساناً أو حيواناً عبارة عن عنصر تشكيلي قديم، أو حديث أحياه الفنان أو عالج به موضوعه ووظفه في اللوحة.

كان مدفوعاً بطاقة إلى الأمام بشكل دائم. الماضي بالنسبة له مخزون من الصور والذكريات والمعاني. يغرف منه للعمل، ولكن لا يرغب في محاولة استعادته لأنه وإن كان غير راضٍ عن الحاضر، إلا أنه يشدّه إلى الأمام كما يشدّه فراغ اللوحة أكثر من المنجز.

خارجاً من الغموض دائماً، يضع الوضوح وراءه، يحفر دائماً في الغموض ويرميه، وراء الوضوح. فضاء لوحته مسكون كله بالكائنات، والعناصر والرموز ذات التنظيم الهرموني، حيث حركة الخطوط، والبقع، والمساحات في هرمونيتها تخفف من عبء الكثافة. لم تكن تشده لا التقنية ولا الموضوع، إنما الشيء الذي لم يره فيسحبه إلى بياض اللوحة كي يراه، فكانت اللوحة خيال منفلت من الكلام.

كانت أعماله تصدر عن رؤية تشكيليّة مترامية الأطراف، تضرب في الشرق القديم، تراث بابل وآشور، ومصر الفرعونيّة، وتقف في نفس الوقت على تمام الوعي بالعصر. فكانت بعض لوحاته ذات أسلوب متميز يوصف أحياناً بالتعبيريّة المؤثرة من خلال خطوط رشيقة قوية مختزلة، وبتلخيص شديد للمساحة، وعناية فائقة بالظل واللون. وأحياناً أخرى بالرمزية. وهو في

كل الأحوال يسعى لإيصال مقولة محددة بطريق غير مباشر إلى المشاهد.

لوحات (الحلاج) لا تفارق مكانها وزمانها في التعبير عن الذات الفرديّة المتماهية مع الذات الجماعية للإنسان العربي المقاوم (.... إذا حسب المرء عمره بعمر الجماعة يأخذه التشاؤم، ولذلك أنا أنظر إلى المستقبل بعين الجماعة أن القضية هي قضية شعب، وليست قضية فرد) ، سلاحه فيها ذاكرة متوقدة ويد ماهرة تُحسن فعلها في خامات ومواد صناعيّة تجد في صفائح (المازونيت) والـ (MDF) توزيعاً عارفاً لقدرات الخامة ومساحة التخيل في وضع المؤثرات الحفريّة ما بين الغائر والنافر موسيقى التوازن ما بين سطحين متناقضين.

بعد وصوله إلى عمر الأربعين قرر الحلاج أن يلعب بمعنى العمل بمتعة، وبدون حدود.

تحليل لبعض الأعمال

تستند تجربة الحلاج الفنية الى فلسفته الخاصة في التعامل مع مفردات الحياة بعد تحويلها إلى رموز ودلالات هي في كنهها كينونة ولدتها النفس الإنسانية التي تسكن أعماقه عبر تداعيات واعية ومعمقة بقدرة إبداعية استثنائيّة ومتفردة قد استندت إلى مخزون هائل من الثقافة البصرية والمقروءة والمسموعة.

كرس حياته وفنه لخدمة فلسطين، وصاغ من رموزها هوية الفلسطيني بكل تجلياته وانهماكاته الإنسانيّة والوجدانيّة المباشرة وغير المباشرة ضمن تكوينات مدروسة بدقة متناهية.

متماهية بجملة المخلوقات الأسطورية والرموز والاصطلاحات التشكيليّة، وقد ولفها بصيغته الخاصة بتراكيب تخيليّة مشكلاً منها كيانات أسطورية لا تشبه الحلم ولا تدرك إلا من خلال ذاكرة بصريّة نافذة.

الحلاج يبتكر أداوته ويخترعها من أشياء لا تختطر ببال هي سكاكين ومسامير وأداوت تشبهها ولا تشبهها. استخدمها لخدش اللوح والحفر عليه منتجاً /كليشته/، ليجعل منها لوحة مطبوعة فيما بعد بواسطة مكبسه الخاص الذي ابتكره بعبقريّة.

لقد رسم الحلاج على الورق باستخدام الحبر الصيني الملون، وانتقل للرسم على القماش باستخدام اللون الزيتي، والحبر الصيني، والأقلام الخشبية والباستيل. جرب العديد من تقانات الغرافيك إلى أن اكتشف وتفرد في الحفر على ألواح المازونيت التي منحته مساحات واسعة وكبيرة، مما جعله يفكر جدياً بتنفيذ مشروع عمره الذي بدأه في تونس سنة 1996 بلوحة طولها متر واحد واستأنفها بدمشق سنة 1998 في ملتقى النحت في الزبداني، وتابع العمل فيها في مرسمه الخاص بصالة ناجي العلي للفنون التشكيليّة. واللوحة التي أطلقت عليها تسميات عدة أشهرها (تداعيات وارتجالات الحياة) يبلغ عرضها (63) سم وطولها قرابة (100) متر.

إن بناء عمله التركيبي الذي يشبه الأسطورة هو مدرسة غير مسبوقة لا تستند إلى التخلص من رقابة العقل والبحث عن الظواهر غير العقلية للفكر كما فعل السرياليون، بل تستندإلى الوعي بأعلى درجاته. لقد درس الحلاج الحضارة الفرعونيّة والكنعانيّة -الفينيقيّة، والحضارات القديمة منذ مطلع شبابه الأمر الذي كوّن لديه رؤى خاصة في خلق كائناته التشكيليّة،





وفي بناء لوحته، متجاوزاً المنظور الغربي وآخذاً بالمنظور الاجتماعي الفرعوني الذي تتوضع فيه الشخصيات فوق بعضها وتزداد حجومها بازدياد مكانة صاحبها، حيث يحشد الحلاج في أعماله كماً هائلاً من المخلوقات الإنسانيّة والحيوانيّة، فالحجم الأكبر للعنصر الأكثر فاعلية في اللوحة كالشهيد الذي يشيعه عشرات الأشخاص المقزمين، والديك الذي يبدو أكبر حجماً من الحصان دعوة منه للصحوة والمقاومة، وبأن هناك كل يوم فجرٌ جديد.

يغلب على الخطوط في لوحاته التي تبرز فيها الكتلة والخط، الخط الدائري والمنحني والمائل، فاللوحة بالأبيض والأسود عنده فيها إيقاع ونغمات، وألحان جميعها تعمل ما بين (الكونتربات) و(الهرموني) مع أن الكونتربات هو تناقض داخل الهرموني، فاللوحة تتموج وفق الإيقاع الداخلي عنده، كما تتلون الإيقاعات، أو النغمات والألحان التي يحكمها إيقاع كلي.

شبهها بالمسبحة، الإيقاع هو الخيط الذي ينظمها، والحبات هي الألحان هي الأبيض والأسود، هي الناعم والخشن. إن ميزة العمل الفني، أو جماله أن ترى ما بداخلك فأنت أول من يرى من بداخله ثم يأتي الآخرون فيرون ذلك.

- عبر التاريخ كانت المرأة هي رمز الأرض، والمرأة هي السماء، المرأة الولود هي الخصب، وغير الولود رمز للمحل والصحراء. لذلك نجد الرمزين المرأة الخصب والجمال يتداخلان دائماً مع صورة الأرض في كثير من لوحاته، سواء كانت مع الأحصنة الثائرة والهائجة للدلالة على فقدان الأرض مع الآمال والأحلام، أو مع الأطفال التي تحتضنهم للدلالة على فقدان الحنان الناجم عن النفي والإبعاد.

/حورس/ رمز للخصب وللتجدد، وأخوه الذي قتله /ست/ هو رمز الصحراء. الأمر نفسه موجود في الحياة اليوميّة، هذه الثنائية موجودة في كل شيء الليل والنهار، الخصب والصحراء السكون والكلام.

تحتوي لوحة /الفجر/ حفر على المازونيت، على شمس وديك وفرس، تدعو للصحوة، للصمود والمقاومة، والتفاؤل بما هو قادم، من خلال رموز وظّفها بذكاء تام في تكوين

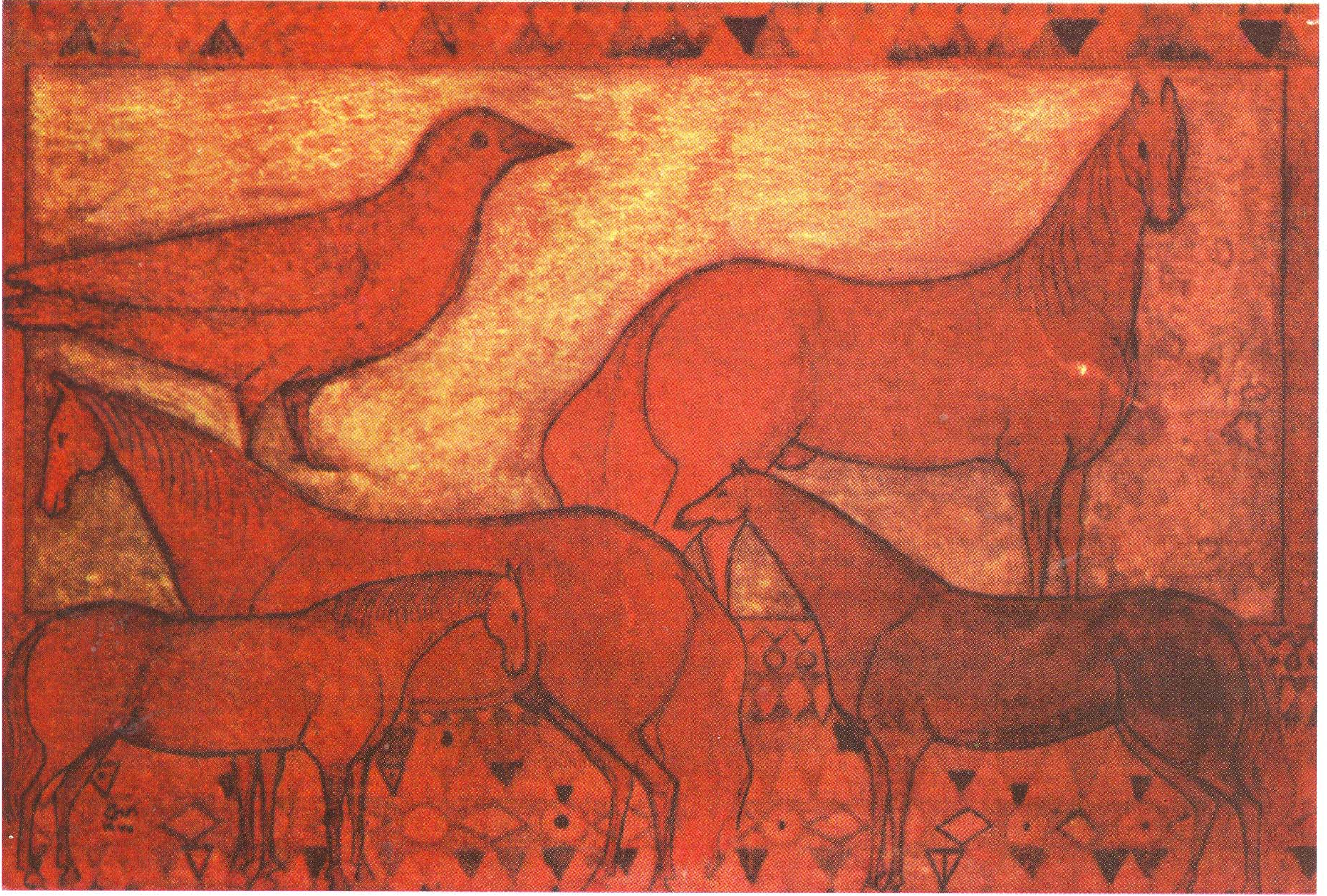


اللوحة، فالديك يبرز كرمز للفجر الفلسطيني، والحصان يعبر عن الثورة والانتفاضة، وتتحول أقدام المرأة إلى جذع شجرة تضرب جذورها في عمق التراب الفلسطيني .... لوحة /المقاومة/ حفر على المازونيت أراد بها تصوير المأساة والأمل بالخلاص من خلال مجموعة من الرموز كالحصان والطائر والمرأة وغصن الزيتون .... وهذه اللوحة التي أنجزها في بيروت تحت القصف، عن الألم الكبير الذي يزداد وينمو ويورق، وكانت هذه اللوحة ترمز أيضاً لفلسطين وما يدور في أرضها من آلام وعذاب ومعاناة .... ومن أعماله أيضاً /أرض البرتقال/ . /لحن نشاز/ . /حامل المظلة/ التي يعبّر فيها عن الحيرة والانتظار ... /الأعمى/ الذي يمد عصاه للأمل ... / ديوك وخيول/ ... وغيرها من الأعمال الكثيرة، الكثيرة.

كل هذه اللوحات هي مواكب حاشدة لكائنات بعضها يتحرك دون أن يلتفت، وبعضها يقف لينظر إليه، وبعضها يدير ظهره أو يلتفت إلى الخلف.

هذه الكائنات هي كالحياة في الشارع. فاللوحة هي يوميات بصرية من الذاكرة، والواقع هو جدلية الوقت لأن الواقع يمكن أن يصنع انهيارات في الذاكرة من خلال التداعي، أو العكس تأتي تداعيات تذكرك بالواقع. فكانت لوحاته عموماً يحكمها الارتجال والتداعي. والتداعي هو ميكانيزم واسع وهو أحد جواهر الإنسان. التداعي إما أن يستحضر شيئاً بالتناقض، أو بالتوافق معه، أو من خلال معاكسته. التداعي ميكانيزم نفسي من أغنى ميكانيزمات الإبداع. فقد استخدم في عمله التداعي والارتجال .. التداعي حر، والارتجال لا بد أن يشتمل الإيقاع.

- وكان من آخر لوحاته ارتجالات الحياة هي اللوحة الحفرية (الغرافيكيّة) الأكثر إبهاراً وإيثاراً للدهشة في ذات المتلقي وبصيرته وبصره. كرّس الفنان (مصطفى الحلاج) عبر لوحته الجدارية (ارتجالات الحياة) بما يملكه من أدوات بحث إبداعية وخبرة في ميادين اختصاصه التقنية والفكرية حيث كان حديث الفن الحفري في مكان إقامته دمشق، ليُشكّل علامة فنيّة فارقة ومميزة تقنياً وفكرياً، فكانت لوحته (البانورامية) الحلم الذي يداعب مخيلته منذ سنوات فوجد ضالته المنشودة عبر توليفات



النص البصري في خطوات متلاحقة لرحلة الحياة والنضال والبحث الجاد عن موطئ قدم يكون فيه استقراره الأبدي كفلسطيني مهاجر على الداوم. وحلمه المتحقق في لوحاته ومخيلته يبقيه متفائلاً وصاحب مشروعية في الوجود.

لوحته الغرافيكيّة عبارة عن قطعة مؤلفة من مجموعة من القطع تشكل جدارية ملحميّة (حلاجية) من نوع مميز تُفصح عن هويتها الجماليّة والتقنيّة والفكرية منذ اللحظة الأولى كاستمرار راسخ لذات مبدعة في رحلة العمر.

وتقع اللوحة بطول بلغ مائة متر وعرض نحو نصف متر. تحكي قصة (الحلاج) المروية بالخط المحفور، وسفينته المبحرة في عوالم التأليف والتوليف التقني الغرافيكي، محتضنة ثنائيات التناقض اللوني (الأسود__الأبيض) كنوع ترميزي دلالي لاستمراريّة الحياة وما بداخلها من تناقضات جوهرية وارتجالات.

واللوحة بما تعنيها من قيم فكريّة وفنيّة وجماليّة وأسلوب معالجة تقنية تستحضر الفنان في ثنياتها كظاهرة فنية لها خصوصيتها المميزة في عوالم الفن التشكيلي الغرافيكي على وجه التحديد. وتؤكد على هويته العربية الواضحة البصمات كمدرسة فنية قائمة بذاتها تمهد الطريق للعابرين، والحالمين ومحبي هذا اللون من الفنون التشكيليّة، وتشكل مرجعيّة ثقافيّة وبصريّة وخبرويّة هادية في ميادين فن الحفر المطبوع على خامات بسيطة مثل المازونيت والـ (M.D.F). والاستفادة الممتعة من إبداع الحلاج في هذا الميدان منذ عدة سنوات.

(ارتجالات الحياة) لوحة يدخل فيها الفنان عبر بوابة التاريخ وموروثات الحضارة العربية وشموخ الأسطورة. استحضاراً مزاجياً لرموزها وعناصرها وشخوصها ومكوناتها الشكلانيّة. تأخذ من القص الأسطوري المتخيل في الذاكرة الشعبيّة العربيّة المغرقة بالقدم نماذج قصديّة مع شخوصها الحاضرة في الزمن المعاصر. تحكي قصة رجل يبني عالمه الابتكاري في توصيف المواقف المشهدية بطقوس مسرحيّة

متكاملة النصوص والمشاهد، مستلهمة من قصص الأولين، القادة، عظماء التاريخ، الآلهة، يستعيرها دلالات رمزية في صياغات تعبيريّة.

وسفينة (الحلاج) هذه نوع آخر، تجمع ما بين جنباتها كل مكونات الحياة الإنسانيّة الأدميّة والحيوانيّة والنباتيّة إضافة إلى تعددية الرموز وتماثلية التشكيل الفني في صياغته الخطيّة المحتضنة لمساحات الكتل ومجاميع الشخوص والعناصر الترسيمية التي يتوخى الفنان إبرازها بقصدية الباحث عن تفاصيل حكايته مع الحياة ارتجالاً نابعاً من إيمانه المطلق بما تفعله يداه وتسعفه ذاكرته البصرية والثقافيّة في توليد الأشكال والأفكار. يلعبها (الحلاج) بحرفية المبدع التقني والمفكر على خامات بسيطة هي (M.D.F) يُعمل بأدواته حفراً وكشطاً وزخرفة تزينية، تُزال مساحات وتبقى أخرى في توافقيّة الصياغة الإيقاعيّة لملونات التناقض الأزلي للأبيض (الفراغ الدائم المزال) والأسود (الثبات الوجودي) عزلاً غرافيكياً ما بين لونين ومساحتين بخطوط جريئة ومدروسة تعزف أنامل (الحلاج) أغنية طقسية عامرة بالحكاية الكنعانية العربيّة بكل أبعادها الترميزيّة الدلاليّة والإنسانيّة وما يتخللها من سمات وخصائص الفنون العربيّة القديمة والإسلاميّ، بعيداً عن مؤثرات النزعة المركزية الأوروبيّة ومدارسها الحديثة، لا يلتزم وقواعدها المنظورية، ونسبها الذهبيّة والتشريحيّة، وإنما يبتدع رؤيته المتمكنة مع تأليف فكرته الفنيّة وشخوصه ومكونات عناصره في عموم لوحته، قائمة على الخط في بنائيّة كتلية تفيض حيوية وحركة، وتُفسح مجالاً للآلية التكراريّة القصديّة لتوزع الكتل ما بين عناصر الإنسان (النسوة) خصوصاً، حيث صور المرأة تارة قطعت يداها وتارة أخرى مقيدة، وفي أماكن أخرى ظهرت حاملاً، وأخرى يحيط بها الأولاد، وكل ذلك كان دليلاً على الخصوبة والإنجاب والولادة والبقاء ... وذاته الشخصية المتواجدة في معظم لوحته كقربان يقدمه على أعتاب قصصه تعبيراً تواصلياً مع الواقع الآني المشهود، ويكون الحلاج كترسيمات خطيّة في تفاصيل اللوحة دلالة رمزية بأنه الشاهد والضحية. فصوّر في بداية اللوحة معاناته ومأساة شبابه من الهجر والتهجير، وقسوة قلوب المقربين، وهول المصيبة عليه .... كما صور نفسه مستلقياً على العشب والأشجار حوله، شعره أبيض، وبجانبه امرأة تنظر إليه .... وكذلك صور نفسه نحيل الجسد، منحني الظهر، وفي يده عكازه كأن الهم والألم أضناه .... وتعبر كثافة العناصر الحيوانيّة من أحصنة ترميزيّة عن واقع الحال العربي عموماً والفلسطيني خصوصاً والتي تأخذ في بعض المواقف المشهديّة معنى الثورة المحبطة، والمكبلة والمحاصرة، حيث فرسانها المعلقون على أعواد المشانق في توافق ذهني وتأليفي شكلاني ما بين حالتين تستهدف عبرة ما من ورائها والثيران، والقطط، الثعابين، الكلاب، الماعز، الطواويس، الديك، الحوت، الأبقار، وغيرها من الدلالات الترميزيّة الحاشدة في وعي مناقب الأسطورة والحكاية الشعبيّة في الموروث الشعبي الفلسطيني والعربي، والمتآلفة في مجموعات شكلانيّة متوازنة تحكي كل منها موقفاً مشهدياً محدداً من تفاصيل الحكاية، يربط فيما بينها بخيوط الواقع والمتخيل، ما بين الكهولة والطفولة، أجيال سابحة في فضاء الوجود، وأقاصيص اللهو والعبث الطفولي، والحساب والعقاب وتقديم القرابين والضحايا للآلهة المتموضعة والقابعة في كراسيها العاليّة تجسيداً لقدرية المصير ما بين تناقضين (الحياة___الموت). وليشكل توليفة الكتلة التعبيريّة في مجملها قصصاً من التاريخ، وما الديك والقمر إلا دلالة واضحة على صرخة الحلاج المدوية لإيقاظ الناس النيام والغافلين عن استيعاب اللحظات التاريخيّة الفاصلة، وضرورة التأمل البصري والذهني في ديناميّة الحياة وموروثها الحضاري ومشكلة الصراع الدائرة ما بين تناقضين الخير والشر وما بينهما. في كل الأحوال بدأ الفنان (مصطفى الحلاج) (ارتجالات الحياة) هذه اللوحة التي تكرس كل تجاربه وخبراته مقدمة ذاته الابتكارية في سياق تقني حافلة بكل الرموز والدلالات، بالتاريخ والجغرافيا والمجتمع والإنسان، إنسان (الحلاج) الذي يصوغه داخل نسيجه العربي تجد في لوحته البانورامية كل الوجوه العربيّة والحلقات الوجوديّة ما قبل الأسطورة، مندمجاً مع حقائق الواقع العربي والفلسطيني المعايش. حيث خطوط الأسود والأبيض، والأخاديد الفنيّة التشكيليّة محققة لعملية ابتكار ما بين فكرة وشكل في تقديم اللوحة الحفريّة العربيّة المعاصرة بكل جودة الصياغة والتأليف والتوليف لمجموعة هائلة من الأحداث والرموز وكأنه بها يُقدم ألف ليلة وليلة.

ليالي (الحلاج) التي لا تنتهي في حيز الواقع وحدود الذاكرة، حفرية تبقيه ظاهرة ومرجعية لكل باحث ومثقف وفنان.

- كان الحلاج يقف أمام اللوحة، بنشوة، يطلق ضحكته





المعروفة والمعجونة بآهة ساحرة ساحرة، مؤكداً بها أن الماضي سيبقى ويهب ألواناً تكشف مدى التعب الإنساني.

- عند الدخول لصالة (ناجي العلي) للفنون التشكيليّة، تجد أعمال الحلاج متناثرة في كل مكان من الصالة تجد أثار الحريق محفورة في اللوحات جنباً لجنب ... النار التي أحرقت بعضاً من جداريته .... وبعضاً منه .... احترق لأنه من الشرارة يندلع اللهب ....

- رحل على عتبة الغربة والضياع، عانق المأساة التي ألفها، واحترق كشمعة خُلقت من أجل أن تقاتل الظلام ....

- طوبى لهذا الرجل النبيل، الذي أعطانا فكراً وفناً .... أعماله ما زالت حية ولو غادرنا ....

- وها هو يقول في الموت :(... ثم إن الموت فرض وجودي .... أنا لو لم أقبل الموت، ما أنتجت آلاف الأعمال التي سرقت وضاعت، ثم ابتدأت من جديد ....أي فنان إذا لم يلمس المصادر الأساسيّة للحياة: الحب__الحياة__الموت__إذا لم تسكنه هذه الأشياء متجاورة فإنه لن يصل إلى الذروة)4.

* * *

المصادر والمراجع:

- محمد عمران-ملحق الثورة الثقافي 18 شباط 1976 العدد /2/.
- جريدة الفنون الكويتيّة-السنة الثالثة-نيسان/2003العدد -28صفحة 57.
- بيان الثقافة-(مصطفى الحلاج: المؤلم في الموت هو الفراق والأحياء ليسوا إلا مقابر متحركة)-العدد-150الأحد 18/ شوال/1423هـ-22-/2002/12.

.قصي صالح-ملحق ثقافي-جريدة الثورة السوريّة-(مصطفى الحلاج فنان الأسطورة والصيرورة في ذكرى رحيله الثالثة .. روحه مسكون بالمفردات اللا متناهية)-العدد -12865 الثلاثاء 2005/11/22.

- نزيه خاطر-النهار-(الراحل في مركبه الفرعوني، إن رَسَمَ فاليدُ ترى مثل العين، وإن حَفَرَ فلا قعر لذاكرته) الأحد 2002/12/22.
- ابراهيم اليوسف/سوريا-جريدة الفنون الكويتيّة-(مصطفى الحلاج، نبوءة النار والعذاب)-العدد-28السنة الثالثة-نيسان/2003.

. عمر الغدامي-جريدة الصحافة-الصحافة الثقافيّة التونسيّة-(من ضيوف مهرجان المحرس في دورته العاشرة، مصطفى الحلاج فلسطين) الخميس 1997/7/24.

- (مصطفى الحلاج يتبرع بمعرض كامل)-جريدة تشرين-العدد 6510-1996/4/28.
- (حول معرض مصطفى الحلاج-قديمه وحديثه- في صالة أرابيسك)-جريدة الثورة-العدد 9129-1993/5/23.

-.N143 (دمشق: نعيمة الفقير) DimancheSamedi Asham September 23.22

- مقابلة شخصية مع زوجته ابتسام. بتاريخ: 2008/6/10 2008/6/12
- جريدة تشرين 1996/4/28- العدد 6510.

مصطفى الحلاج

فنان احترق ليضيء..!!

السيرة الذاتيّة:

- مواليد سلمة، قضاء يافا عام 1942.
- درس النحت في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، وتخرج منها عام 1963..

أتم دراسته في مراسم الدراسات العليا في الأقصر وتخرج منها عام 1968.

أهم المعارض:

- أول معرض مشترك في القاهرة عام 1959.
- أول معرض فردي له في القاهرة عام 1964 (نقابة الصحفيين).
- أقام العديد من المعارض الفردية في: دمشق-بيروت-عمّان-الرباط-بغداد وغيرها من البلدان العربيّة والأجنبيّة بين عامي 1964-2002.
- كما شارك في العديد من المعارض الجماعيّة في كل من: القاهرة-دمشق-بغداد-الرباط-الجزائر-تونس-عمّان-الشاة-أمستردام-موسكو-إيران-نيويورك وغيرها من دول أوروبا وآسيا وأمريكا، وأخرها معرض الحفر العالمي في مدريد (ستامبا stampa).
- أعماله موزعة بين متاحف ومجموعات خاصة في:القاهرة-الاسكندرية-دمشق-بغداد-عمّان وبلدان كثيرة في أوروبا وأمريكا والشرق الأقصى.

الجوائز:

- الميدالية الفضية من معرض فلسطين بالقاهرة عام 1961.
- جائزة النحت بالقاهرة عام 1968.
- جائزة الحفر ببينالي الاسكندرية عام 1968.
- ذهبية الحفر في مهرجان المحرس -تونس-عام 1997.
- جائزة الحفر في البينالي الآسيوي -بنغلادش- عام 1997..الجائزة الأولى للحفر في بينالي المحبة-اللاذقية، سوريا-عام 1999.
- تكريم دولي في بينالي الشارقة-الإمارات العربية-عام 1995.
- كما حاز على العديد من شهادات التكريم والتقدير لمشاركته في المهرجانات الدولية.
- مارس النحت والتصوير والحفر والرسم الصحفي.
- ساهم في تحكيم عدد من المهرجانات التشكيليّة والمسرحيّة والسينمائيّة.

العضويّة:

- عضو الاتحاد العام للفنانين التشكيليين الفلسطينيين.
- عضو نقابة الفنون الجميلة في سوريا.
- عضو الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب.
- عضو الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطيين.
- أسس صالة ناجي العلي للفنون الجميلة في دمشق 1989-1993.
- أخر معرض حضره في المهرجان الدولي للحفر في إسبانيا عام 2002.
- توفي بتاريخ 2002/12/15.

ناجي العلي ..

حنظلة الخالد أبداً!!



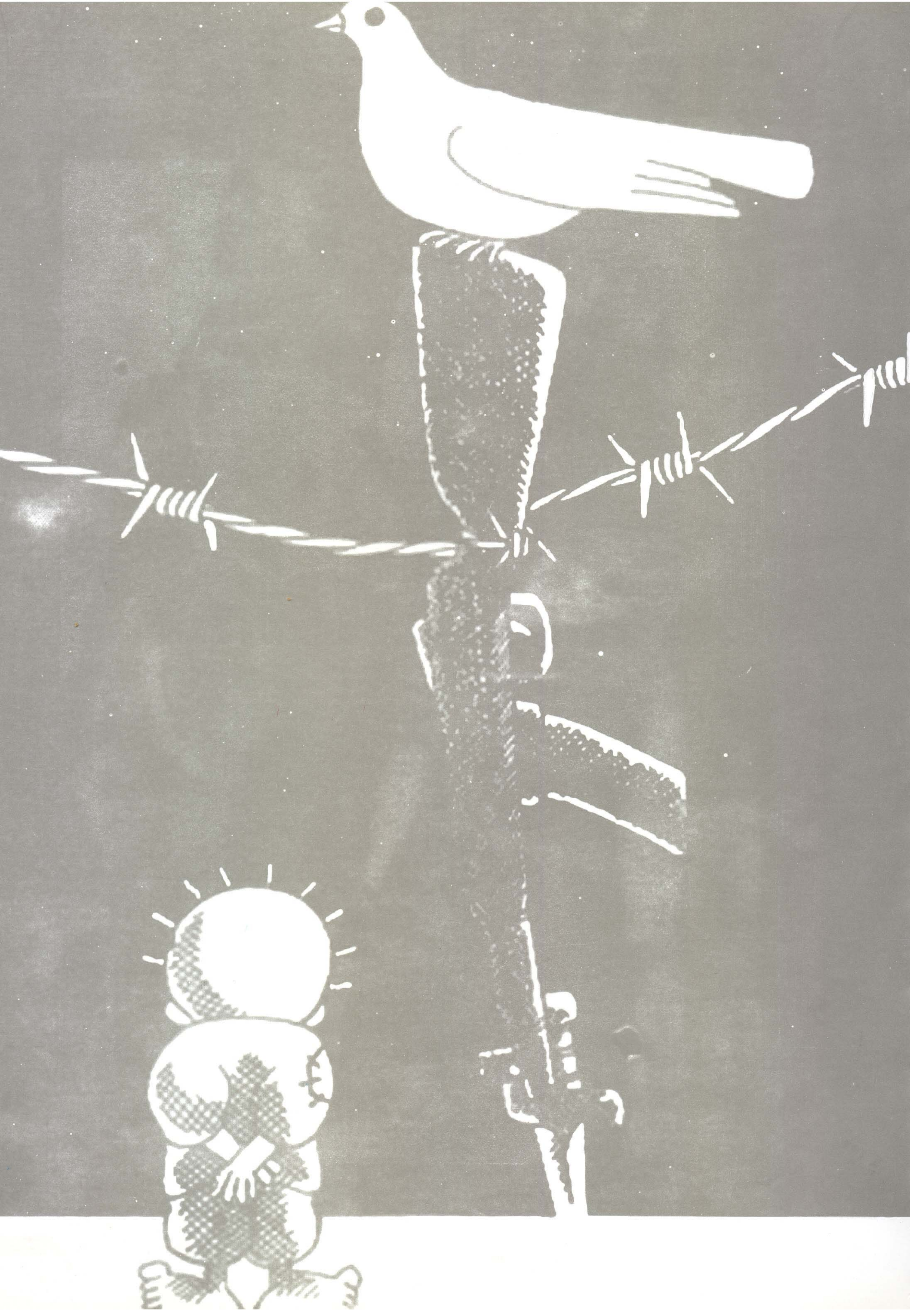
أحمد عساف*

"القبر ليس فقط الاغتيال بكاتم صوت، انه نمط حياة، وقد يكون التصدي له في غاية الخطورة.... عندما كنت ولداً صغيرا، أخبرتني والدتي أنني فلسطيني، لكن العالم كله كان يقول لي أنني لاجئ، وكنت أسأل نفسي من أكن ؟ !.... أنا متهم بالانحياز، وأنا لا أنكر ذلك، أنا لست حيادياً، بل أقف إلى جانب الفقراء....، وإذا ما قال أحدهم إن فرشاتي تشبه مبضع جراح، يكون حلمي قد تحقق." إمضاء: ناجي العلي. تبدو الكتابة عن ناجي العلي (الشاهد والشهيد)، كالحفر في أخاديد العمر، وفي دهاليز الأيام، ولعّلها تدفع لمزيد من الحزن والأسى، على زمن رديء، يغتال مبدعيه تحت انشوطة الحكمة الكاذبة. ناجي العلي هذا الطفل الفلسطيني الجميل، المنذور للمنافي للحرمان والتشرد والقهر، والباحث عن الحقيقة وشهيد الحقيقة، والمهدد بالاغتيال أينما حل وارتحل....لكننا سنظل نتذكره بكثير من الفخر والوقار، للمبدع الذي شكل من أرواحنا المتعبة مرايا، لزيف مرايانا....

*صحفي وقاص سوري .

هوية ناجي العلي

ناجي سليم حسين العلي، الملقب بضمير الثورة،ولد في العام 1937 في قرية الشجرة، وهي قرية تقع بين الناصرة وطبريا، يقال انها أعطيت هذا الاسم،لأن السيد





المسيح عليه السلام، استظل فيء شجرة في أرضها. - شرد من فلسطين عام (1948) نزح مع عائلته وأهل القرية باتجاه لبنان (بنت جبيل)، وهو من أسرة فقيرة تعمل في الزراعة، لجأ إلى مخيم (عين الحلوة) شرق مدينة صيدا. كانت حياة ناجي العلي في المخيم عبارة عن أيام فيها الكثير من الذل والقلق والمعاناة.... هذه الظروف وبقسوتها دفعته للذهاب مبكراً لتلك الصحوة الفكرية، التي عرف من خلالها انه وشعبه كانوا

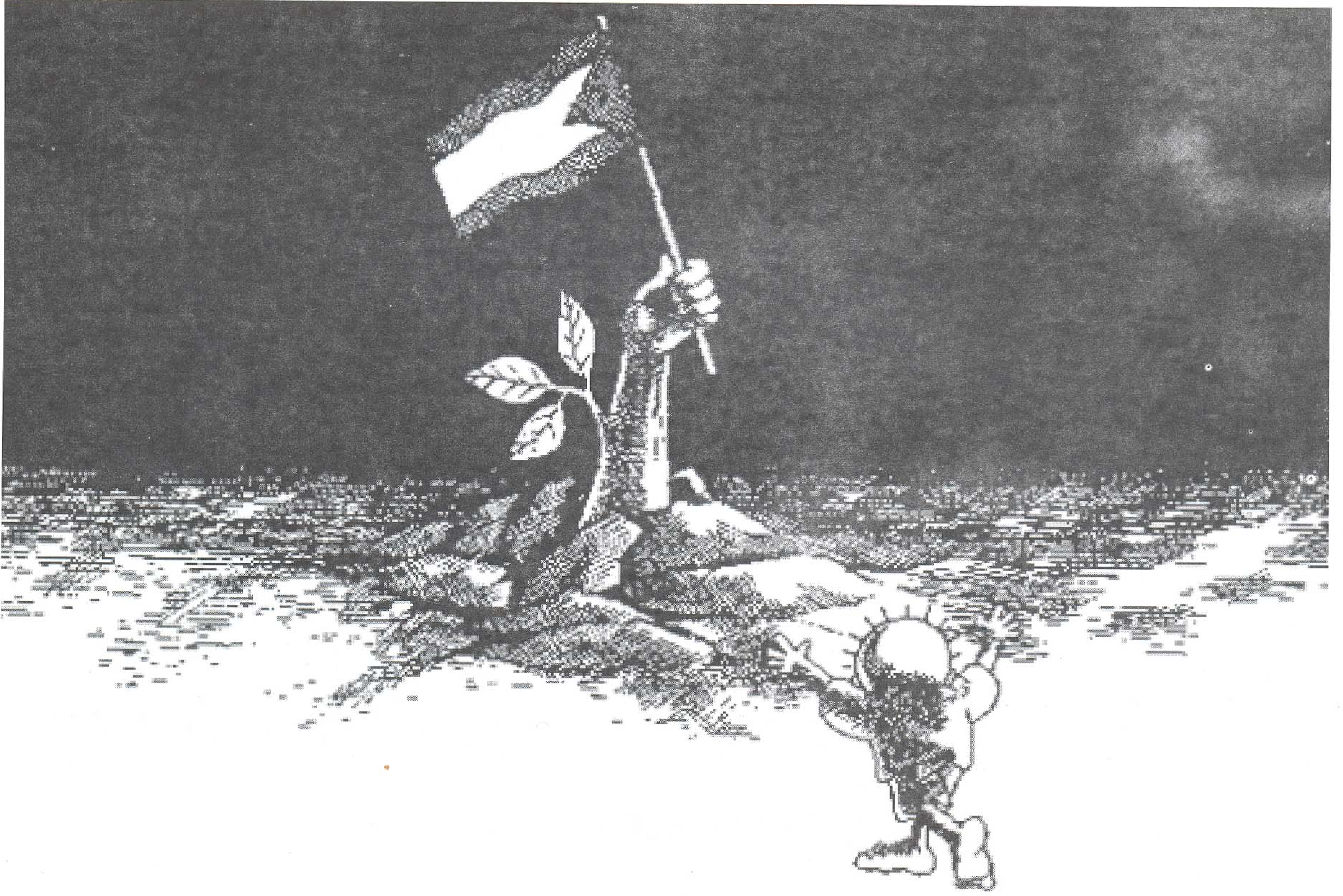
ضحايا مؤامرة دنيئة، دبرتها فرنسا وبريطانيا بالتنسيق والتحالف مع الحركة الصهيونية العالمية.

درس ناجي العلي في مدرسة (اتحاد الكنائس المسيحية)، لحين نيله منها شهادة (السرتفيكا اللبنانية).وعندما تعذر عليه اتمام دراسته - وقتها -، اتجه للعمل في البساتين، عمل في جني الحمضيات والزيتون... بعد ذلك ذهب إلى (طرابلس اللبنانية) ليتابع دراسة (الميكانيك) في مدرسة تابعة للرهبان، تخرج منها حاملا شهادة (دبلوم ميكانيك السيارات). منذ صغره كان معرضا للاعتقالات والسجون، لنشاطاته المعادية للاحتلال،اعتقلته القوات الإسرائيلية وهو صبي، كذلك قام الجيش اللبناني باعتقاله أكثر من مرة، فكان يرسم على جدران الزنازين، وعلى الخيام... تزوج من وداد صالح نصر (فلسطينية) انجب منها أربعة أولاد هم: (خالد، أسامة، ليال،جودي).

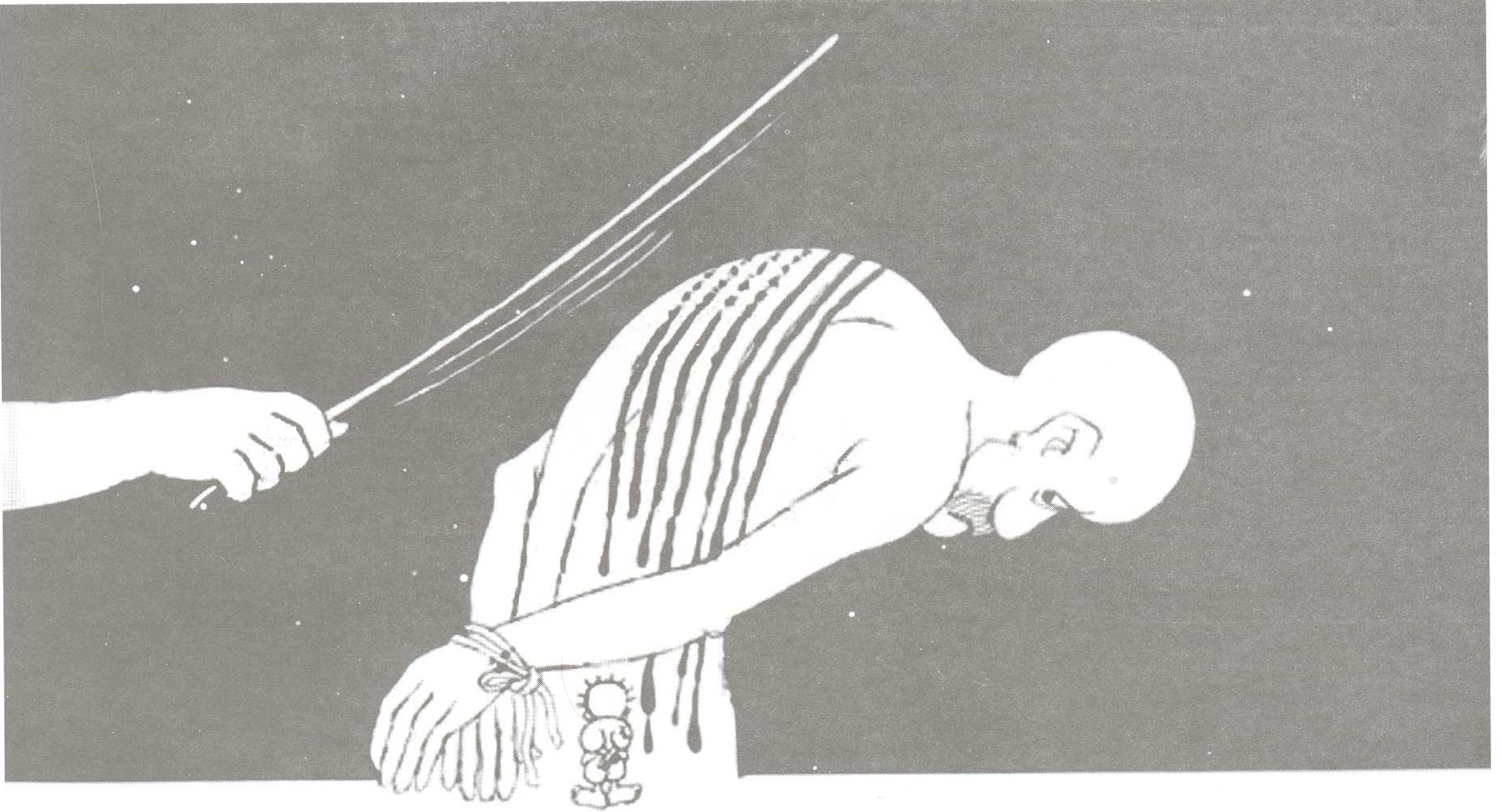
ناجي العلي وشخصياته الكاريكاتيرية

حنظلة

شخصية أبدعها ناجي العلي، وهي تمثل صبياً فلسطينياً في العاشرة من عمره، أطل حنظلة على الناس لأول مرة في العام (1969) عبر صحيفة السياسة الكويتية، من يومها أصبح حنظلة توقيعاً لأعمال ناجي العلي.قال عنه ناجي العلي:" هذا المخلوق الذي ابتدعته وأسميته حنظلة هو الذي سيّخلدني بعد مماتي ".



يقول حنظلة عن لسان ناجي العلي : " أنا انسان عربي فقط، اسمي حنظلة، اسم أبي مش ضروري، أمي اسمها نكبة، نمرة رجلي لا أعرف لأنني دائماً حاف، ولدت في (5 – حزيران 1967) ، جنسيتي أنا مش فلسطيني، مش أردني، مش كويتي، مش لبناني، مش مصري، مش حدا...، أنا باختصار معيش هوية، ولاناوي أتجنس محسوبك إنسان عربي وبس، التقيت بالرسام ناجي صدفة، كاره شغله لأنه مش عارف يرسم.. عرّفتو عن نفسي، وإني إنسان عربي واعي معاشر كل الناس، المليح والعاطل، واللي هيك وهيك ورحت الأغوار، وبعرف مين يقاتل ومين بّيطلع بس... وقلتلوا إني مستعد ارسم عنه الكاريكاتير كل يوم وفهمته إني مابخاف من حدا، غير من الله، واللي بدو يزعل، يروح يبلط البحر، قلتلوا عن اللي بيفكر بالكنديش بالسيارة، وشو بيطبخوا أكثر،ما يفكروا بفلسطين، ويا عزيزي القارئ، أنا آسف لأني طولت عليك وما تظن إني قلت ها الشي عشان اعبي ها المساحة.. وإني بالأصالة عن نفسي وبالنيابة عن صديقي الرسام، أشكرك على طول، وبس. وإلى اللقاء غداً...، حنظلة. يتابع ناجي العلي قائلاً: – " اللي بدو يكتب عن فلسطين، واللي بدو يرسم لفلسطين، بدو يعرف حاله ميت، أنا مش ممكن اتخلى عن مبادئي، ولو على قطع رقبتي، يا عمي لو قطعوا أصابع يدي سأرسم برجلي...، حنظلة هذا المخلوق الذي ابتدعته لن ينتهي من بعدي بالتأكيد، وربما لاابالغ إذ قلت إنني أستمر به بعد موتي...، ".يتابع عن حنظلة قائلاً: " ولد حنظلة في العاشرة من عمره وسيظل دائماً في العاشرة، ففي تلك السن غادر فلسطين، وحين يعود يعود حنظلة إلى فلسطين..سيكون بعد في العاشرة، ثم يبدأ في الكبر، فقوانين الطبيعة لاتنطبق عليه لأنه استثناء، كما هو فقدان الوطن استثناء...، ". عن سبب تكتيف يدي حنظلة إلى الخلف يقول: " كتفته بعد حرب 1973 لأن المنطقة كانت تشهد عملية تطويع وتطبيع شاملة، وهنا كان تكتيف الطفل دلالة على رفضه المشاركة في حلول التسوية الأمريكية في المنطقة، فهو ثائر وليس مطبع...، سيدير وجهه حنظلة عندما تصبح الكرامة العربية غير مهددة، وعندما يسترد الإنسان العربي شعوره



بحريته وإنسانيته". وعن ذلك يقول حنظلة : "أنا ضد التسوية ولكن مع السلام..وأنا مع تحرير فلسطين، وفلسطين هنا ليست الضفة الغربية ليست الضفة الغربية أو غزة، فلسطين بنظري تمتد من المحيط إلى الخليج..". يمكننا أن نمنح حنظلة صفة الطفل المشرد والمقهور، والمذبوح من الوريد إلى آخر البلاد، أو صعلوك فلسطيني تتناهب ملامحه المنافي، لكنه يبقى ذاك الضمير الحي والشاهد الذي لا يغيب عن الأحداث، يراقب ما يحدث بعيون أكثر حدة وقراءة لما يحدث خلف الكواليس،ويظهر حنظلة بثياب بالية حافي القدمين، ويبدو رأسه كالقنفذ، لأن سلاح القنفذ يكمن في أشواكه الحادة.قد يرى البعض في إدارة ظهرهذا الصعلوك النبيل لنا في معظم لوحات العلي، موقفاً محايداً أو سلبياً، إلا أنه على العكس... يجسد..موقفا فعالا في كثير من الأحيان،حيث يساهم في توضيح الحدث وتقريبه وتفتيته.

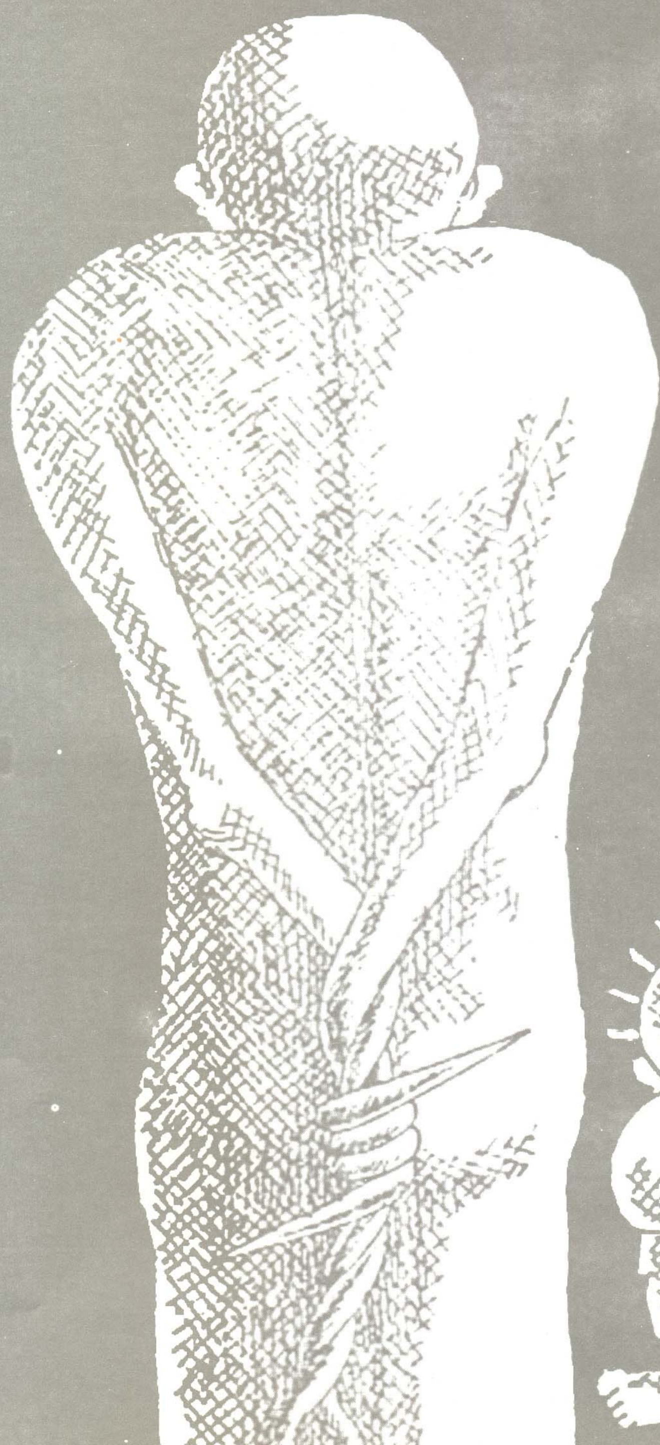
عن ذلك يقول العلي: "إنه شاهد العصر الذي لايموت، الشاهد الذي دخل الحياة عنوة ولن يغادرها أبداً،إنه الشاهد الأسطورة، وهذه الشخصية غير قابلة للموت ولدت لتحيا، وتحدّت لتستمر....، لقد قدمته للقراء..وأسميته حنظلة كرمز للمرارة، في البداية قدمته كطفل فلسطيني، لكنه مع تطور وعيه، أصبح له أفق قومي، ثم أفق كوني وإنساني."

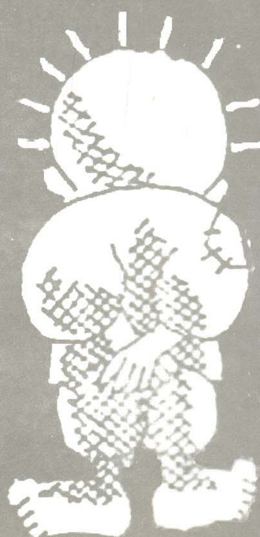
إضافة لشخصية حنظلة، أوجد ناجي العلي شخصيات أخرى،كانت دائمة الحضور في أعماله، لعّل هذا ماجعل منه ظاهرة استثنائية في فن الكاريكاتير..وجّسد تلك البصمة الخالدة في فنه

فاطمة

تلك المرأة الفلسطينية الطيبة جداً، والمناضلة والصابرة الواعية المقاومة، الزوجة، والأم ذات الوجه الحزين دائماً....، والصابرة على قسوة الأيام وأساها، شخصية لاتهادن تمتلك رؤية ثاقبة.. حادة.. وشديدة الوضوح فيما يتعلق بالقضية وبطريقة حلها، ولشخصية فاطمة بعدها الجمالي، ورمزها الدلالي،ورونقها الواضح التعبير عن ارتباطها بالأرض والقضية الفلسطينية فكراً وسلوكاً... بعكس زوجها (الشخص الدائم الحضور في لوحات ناجي) الذي يبدو وفي الكثير من كاريكاتيرات العلي، الذي يبدو أحياناً منكسراً ومحبطاً، وهو انموذج للعربي المقهور والحزين، والجريء المقاوم الذي يرفض الاستسلام والخنوع....وهي شخصية مناضلة..إنه زوج فاطمة الكادح والمناضل، بجسده النحيل وبشاربيه البارزين،









وبقدميه الكبيرتين الحافية، كدلالة على قسوة عمله وايامه. في أحد رسومه (يقول باكياً:" سامحني يارب،بدي أبيع حالبي لأي نظام عشان أطعمي ولادي." فترد عليه فاطمة:"الله لايسامحك على هالعملة".

السيد المسيح

تبرز شخصية السيد المسيح، بكل وضوح وحضور فعَّال ومهم جدا... ذات مرة قال ناجي العلي:" أول رسم كاريكاتوري فكرت به، هو أن أصلب نفسي، أن أرسم نفسي مصلوباً، بل أن أذهب إلى الأمم المتحدة حاملاً صليبي، كنوع من التعبير عن حقنا المهضوم." تظهر شخصية المسيح في أعمال العلي، شخصية ذات ملامح محملة بروح الفداء والمقاومة، قدمه لنا كمقاوم جنوبي، وكفلسطيني ينتمي للمخيم، فالمسيح عند العلي هو الفادي والمخلِّص والفلسطيني المقهور، لذلك رسمه وهو ينتزع ذراعيه المصلوبة... ينتزع المسامير والأخشاب ويرمي الأعداء بالحجر... كذلك يحّول العلي صليب المسيح إلى غمد سيف في بعض رسوماته... كما أنه يلبسه ملابس الفدائي... الخ. ثمة شخصيات أخرى تظهر هنا وهناك في أعمال العلي... لعل أهمها عناصر الكادحين المقهورين والبؤساء والأطفال، تقابل تلك الشخصيات. شخصيات تجسد التضاد – رموز القهر والظلم والانتهازيين والرجعيين والفاسدين، رسمهم بلباس أنيق وبربطات عنق، وبإحذية لامعة،وبكروش مندلقة إلى الأمام كثيراً. أيضاً ثمة شخصية لرجل سمين ذو مؤخرة عارية،وهو بلا أقدام.. سوى المؤخرة العارية، التي أسقط عبرها تعرية بعض القيادات



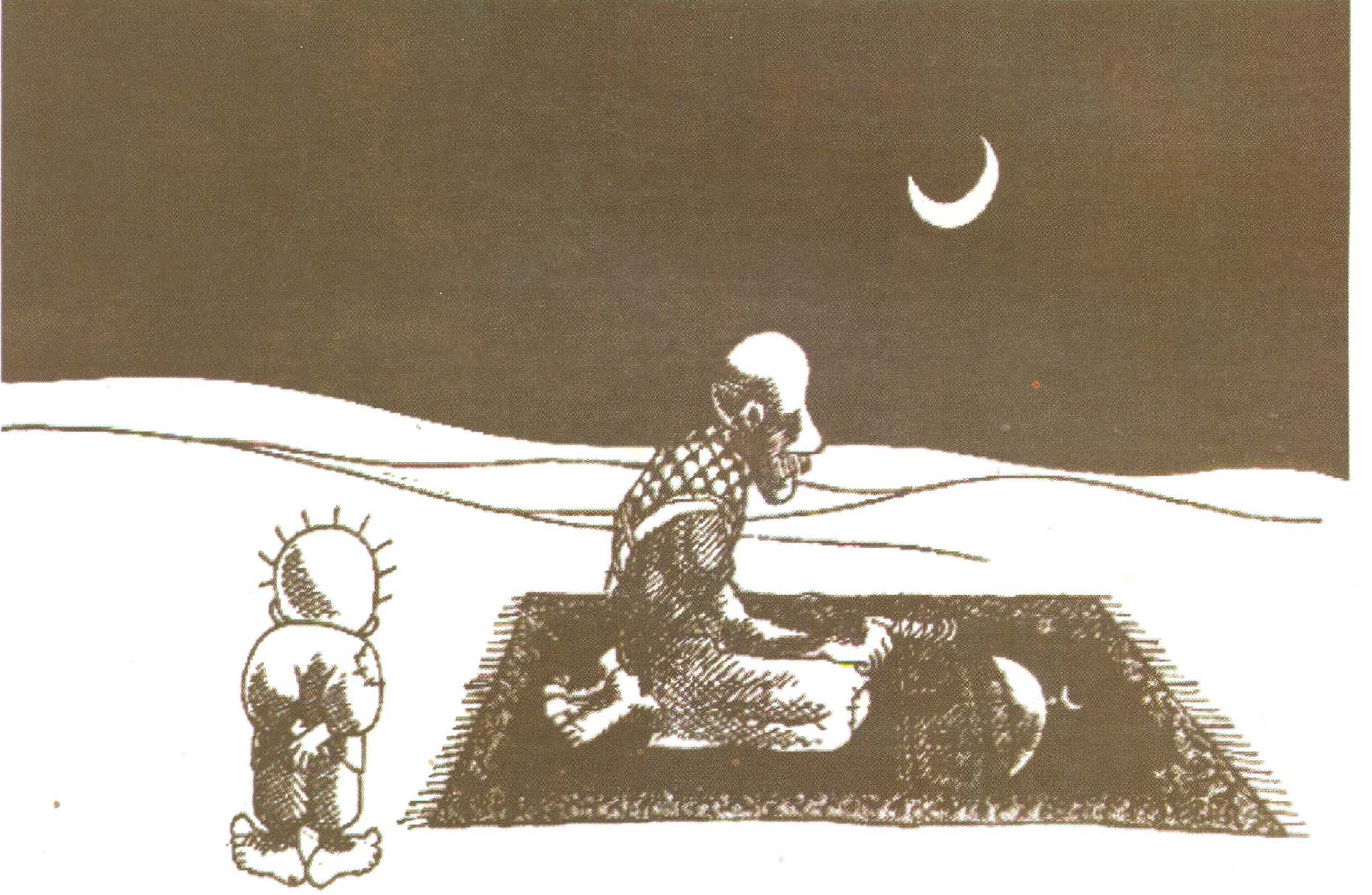
الفلسطينية وبعض الأنظمة العربية، والخونة والانتهازيين. أغلب الشخصيات الفلسطينية رسمها حافية القدمين، وذلك دليلاً على البراءة والطهارة، حتى المرأة الفلسطينية رسمها حافية القدمين.

الجندي الإسرائيلي

شخصية مقززة، رسمه.. ينتعل دوما حذاءه العسكري الثقيل، وهو بوجه مكروه ولعين، ذو أنف طويل...، ويرتدي دائماً لباسه العسكري، مرتبك وحائر أمام أطفال الحجارة، وثعلبا وشريرا أمام القيادات الانتهازية.

خصوصية كاريكاتير ناجي العلي

كان من الممكن جداً لناجي العلي أن يكون فناناً تشكيلياً متألقا ،ومحلقاً في سماوات أكثر رحابة وأكثر حرية، وأن يكون بعيدا عن عذابات السجون، وعتمة الزنازين، وشبح الملاحقة والتهديدات...، لكنه اختار أن يكون (حنظلة) المنتمي للمقاومة وللفقراء والبسطاء...، الكاريكاتير هو أكثر أنواع الفنون اقترابا والتصاقاً مع وجع الناس، ومع نبض الشارع، مع البسطاء الذين يجعلون منه ملاذاً لحنظل أيامهم. هكذا اختار العلي الكاريكاتير قدرا له، ودرباً يقود إلى موت معلن، واستطاع أن يجعل لإبداعه علامة فارقة، وبصمة خاصة وخالدة، إلى أبد الآبدين. لم يوقّع باسمه كعادة كل فناني العالم، اختار من حنظلة توقيعاً لأعماله، اقترب كثيراً من معاناة الناس، واتجه نحو العامة والبسطاء



(الناس الغلابة) وجعل من أعماله قنبلة قابلة للانفجار في أي لحظة، وظف الكلام في لوحاته ليقترب من الجماهير الواسعة، على الرغم من أن لوحاته الأولى لم تتضمن الكلام، إلا فيما ندر نظراً لشدة وضوحها، وعدم ذهابها نحو طلسمة الأشياء. طبعا ثمة لوحات قليلة هي التي نجدها بدون كلام أومونولوج. كان الرسم الأول له، خيمة على شكل هرم،وفي قمة الهرم بركان ترتفع منه يد مصممة على التحرير، هذا العمل نال اعجاب الشهيد غسان كنفاني، فقام بنشره في مجلة الحرية اللبنانية عام 1963 منذ بداياته الفنية اختار ناجي العلي، لأعماله أسلوباً فنياً، تشكيلياً متميزاً،عبر منهج فني شديد الخصوصية. هذا ما كوّن منه ظاهرة استثنائية، في فن الكاريكاتير.عن ذلك يقول العلي:- "كنت كثير الاهتمام في أن أبتكر منهجاً خاصاً...، هذا المنهج أراه الآن في نجاحي بمخاطبة الناس عبر أساليب عدة، وبشعوري أنني عفوي." . من خصائص كاريكتير العلي أيضاً: البساطة رسومه لاتحتمل التأويل ولاالبذل الجهد لقراءتها ،وذلك لبساطتها وصراحتها وبعدها عن الخطوط المعقدة. - الوضوح:من أهم سمات رسومه، يقول العلي:" لايهمني أن تحمل رسومي من يسعون إلى الضحك، ومن تهتز كروشهم صخباً يهمني أن يعيشها الإنسان العادي الأمي، المثقف، وأن تصل بكافة أبعادها وصدقها.". الفكرة:عمل العلي على إيصال فكرته وأفكاره، بعيداً عن التنميق التنويع: تعمد ناجي العلي إلى التغيير برسومه، دون الوقوع في لعبة التكرار، ما دفعه لمزيد من التنويع.الضحك: ابتعد في رسومه عن التهريج، وعن الضحك المجاني، حتى في بعض المفارقات التي تدعو للضحك، يلي ذلك سخرية سوداء، بعض رسوماته تجبرنا على الضحك،إلا أنه الضحك الذي يقودنا، فيما بعد للأسى والبكاء المر. يقول العلي:" بطبيعتي أنا حزين، لأن هذا الواقع العربي، يدعو للحزن، ودغدغة عواطف الناس بالكاريكاتير لعبة أرفضها.". التراث: يتميز إبداع العلي بذاك



الانتماء الواضح لتراث بلاد الشام عموماً، وللموروث الفلسطيني بشكل خاص. اللعب الجميل: ياله من لاعب جميل هذا الناجي العلي... فهو كم لعب على الرقم (242) هذا الرقم ارتبط بقرار مجلس الأمن الدولي الخاص بالتسوية السلمية لصراع العربي / الصهيوني. وقد حول ناجي اللعب في الأرقام إلى ظاهرة نادرة في فن الكاريكاتير. كذلك استخدم وبمهارة عالية التحوير اللفظي في كثير من الأحيان، فهو وعلى سبيل المثال، يعيد كتابة كلمة (شعار) لتصبح (ش) و (عار)، وكلمة (دبلوماسي) لتصبح (دبلو ماشي)، وكلمة (أمريكا) لتصبح (أم) (ريكا). وكلمة (دويلات) يكتبها (دي ويلات)، وجملة: (إنعاش الاقتصاد) يكتبها (إن عش الاقتصاد). والحديث النبوي الشريف، الذي يقول:" من رأى منكم منكراً فليغيره بيده، وإن لم يستطع فبلسانه، وإن لم يستطع فبقلبه وهذا أضعف الإيمان." ناجي العلي وعبر لوحة مؤلفة من خمسة أجزاء يتحدث فيها (الرجل) في كل جزء جملة:" من رأى منكم أحداً يثق بأمريكا فليقاومه بيده، وإن لم يستطع فبلسانه، وإن لم يستطع فبقلبه، وإن لم يستطع فبهذا وهذا أضعف الإيمان، وهنا يشير إلى البندقية".

النهايات

تبدأ قصة اغتيال ناجي العلي ظهر يوم – 22 تموز –عام 1987 عندما وصل ناجي العلي إلى شارع أيفز، بلندن، مكان مكتب صحيفة القبس الدولية، وبينما هو متجها إلى الصحيفة اقترب منه شاب مجهول، وأطلق على رأسه رصاصة واحدة ولاذ الجاني بالفرار، الرصاصة أصابته تحت عينه اليمنى،وجعلته يستكين مرغماً لغيبوبة حتى وفاته في – 29 آب1987 كان يريد ناجي أن يدفن إلى جانب أبيه في مخيم (عين الحلوة –بصيدا)، لكنه دفن في لندن. قامت الشرطة البريطانية التي حققت بجريمة اغتياله، باعتقال طالب فلسطيني، وجدت أسلحة



في شقته..وكانت تهمته بحيازة اسلحة... قال: ان رؤساءه في تل أبيب، كانوا على علم مسبق بعملية الاغتيال." رفض الموساد نقل المعلومات التي بحوزتهم إلى السلطات البريطانية، ما أثار غضبها وقامت (مارغريت تاتشر) رئيسة الوزراء حينذاك بإغلاق مكتب الموساد في لندن. ولم تعرف الجهة التي كانت وراء اغتياله ؟ ! وتضاربت الآراء واختلفت حول اغتيال العلي،فمنهم من رأى أن وراء الاغتيال إسرائيل، ومنهم من اتهم منظمة التحرير الفلسطينية، وذلك بسبب انتقاداته اللاذعة التي كان يوجهها لقادة المنظمة، وبحسب (البي بي سي) فإن أحد زملاء ناجي قال أنه وقبل أسابيع من إطلاق الرصاص على ناجي، كان شخص مسؤول رفيع المستوى في منظمة التحرير الفلسطينية، قد التقى مع ناجي، حاول إقناعه بتغيير أسلوبه والتخفيف من انتقاداته... لكن ناجي العلي وبعد ذلك قام بالرد عليه حين نشر كاريكاتير ينتقد فيه(ياسر عرفات) ومساعديه.

(يؤكد هذه القصة شاكر النابلسي، في كتابه: (اكلة الذئب). بعد فشل الموساد في محاولة اغتيال (خالد مشعل)، قامت جريدة (يد يعوت أحرونوت) الإسرائيلية بنشر قائمة بعمليات اغتيال ناجحة ارتكبها الموساد في الماضي، تم ذكر اسم الفنان ناجي العلي، ضمن القائمة.

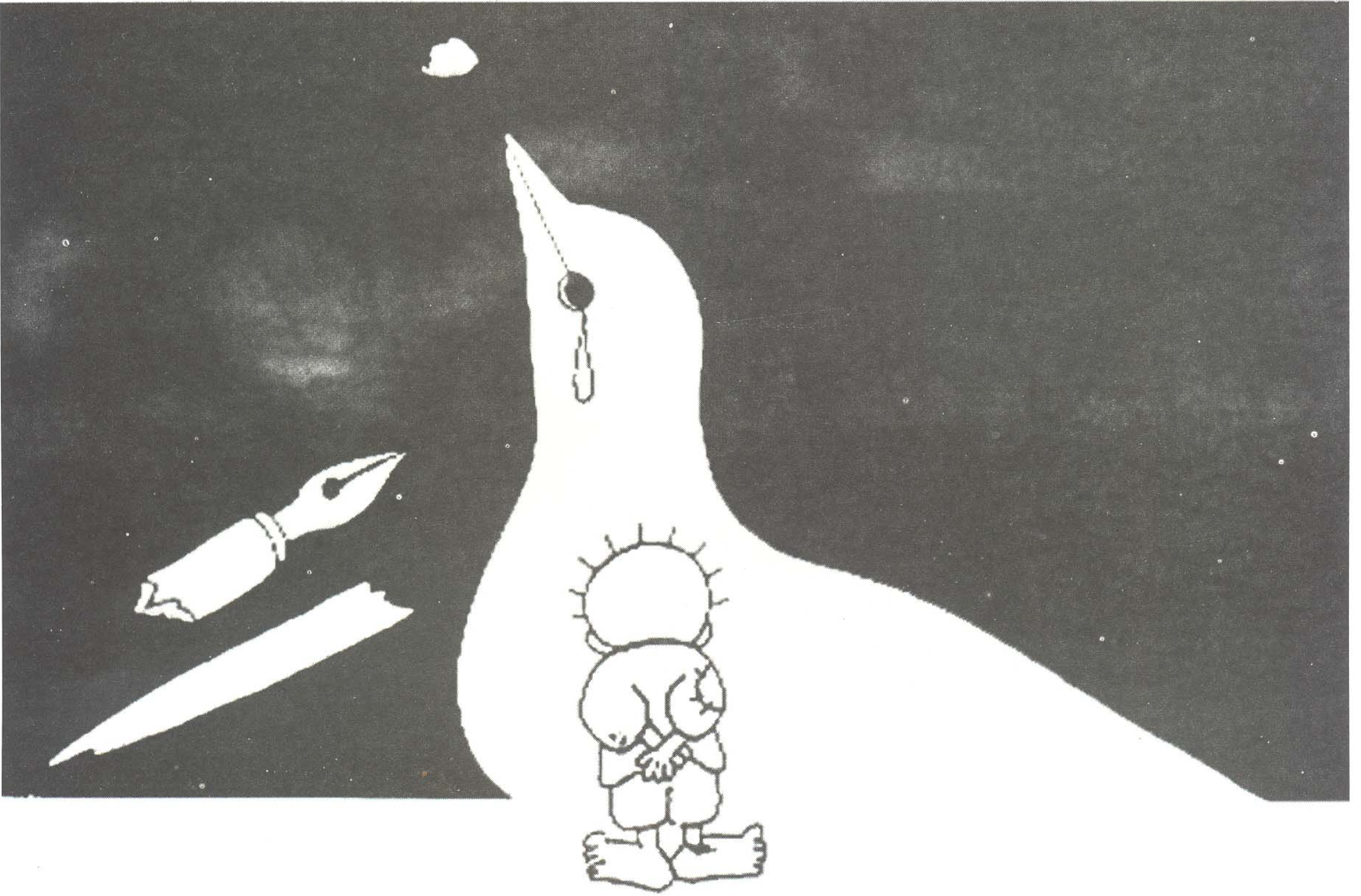
قالوا عن ناجي العلي:

الشاعر العراقي مظفر النواب

." ترسم صمتاً نظيفاً / فإن المدينة تحتاج صمتاً نظيفاً / وترسم نفسك متجهاً للجنوب /...، / "

الشاعر محمود درويش وتحت عنوان: (ناجي العلي خبزنا اليومي) قال:





"خط.. خطان... ثلاثة ويعطينا مفكرة الوجع البشري،مخيف ورائع هذا الصعلوك الذي يصطاد الحقيقة بمهارة نادرة، كأنه يعيد انتصار الضحية في أوج ذبحها وصمتها، ودائماً أتساءل من دله على هذا العدد الكبير من الأعداء الذين ينهمرون من كل الجهات ؟ ومن كل الأيام ومن تحت الجلد أحياناً ؟...، إنسانيته المرهفة التي تدله...، الإنسان الظاهر فيه أشد حساسية من رادار معقد يسجل بوضوح ساطع كل مخالفة تعتدي أو تحاول الاعتداء انه الحدس العظيم والتجربة المأساوية، فلسطيني واسع القلب، ضيق المكان...، سريع الغضب، طافح بالطعنات..في صمته تحولات المخيم...،".

الشاعر المصري: عبد الرحمن الأبنودي. قال:

(وبالشعر المحكي): " قتلت ناجي العلي لما رسم صورة / يواجه الحزن فيها براية مكسورة / لما فضحني ورسمني صورة طبق الأصل / ماعرفشي يكذب..ولايطلع قليل الأصل / الناس بترسم بريشة.. وهو ماسك نصل. "

الشاعر سميح القاسم قال:

" إنه الظاهرة الأكثر سخونة وإرباكاً في فن الكاريكاتير العربي على امتداد العقود الخمسة الأخيرة، وإنه خرج من دائرة الانتماء القومي فالإنساني الكوني...، ".

طلال سلمان، رئيس تحرير جريدة السفير، وعبر عنوان:(ناجي العلي أسمنا اليومي) قال:

"ناجي العلي هو الاسم الحركي لفلسطين ومن ثم الاسم الحركي لقضية الثورة بوصفها الطريق الذي لا طريق غيره للعودة والتحرير وإنهاء ليل القهر الاستعماري الطويل...، ناجي العلي هو الشجرة، ابنها ظلها وجذورها...، الفارس في الطين يشد البحر إلى البحر، ويربط المشرق بالمغرب بشراييه...،



فهؤلاء هم أهله... ولو كرهوا أو تنكروا له بما هو حقيقتهم،....، ولأن ناجي العلي هذا ابن النكبة، فهو الحالم الأبدي بنصر لابد أن يأتي...، وهو المحرض الدائم والمشاغب المستقوي بالحلم على الواقع المر...، ومن هنا تكتسب لهجته.. ريشته..تلك النكهة الساخرة حتى تنخر العظام...، ".

الشاعر أحمد مطر قال:

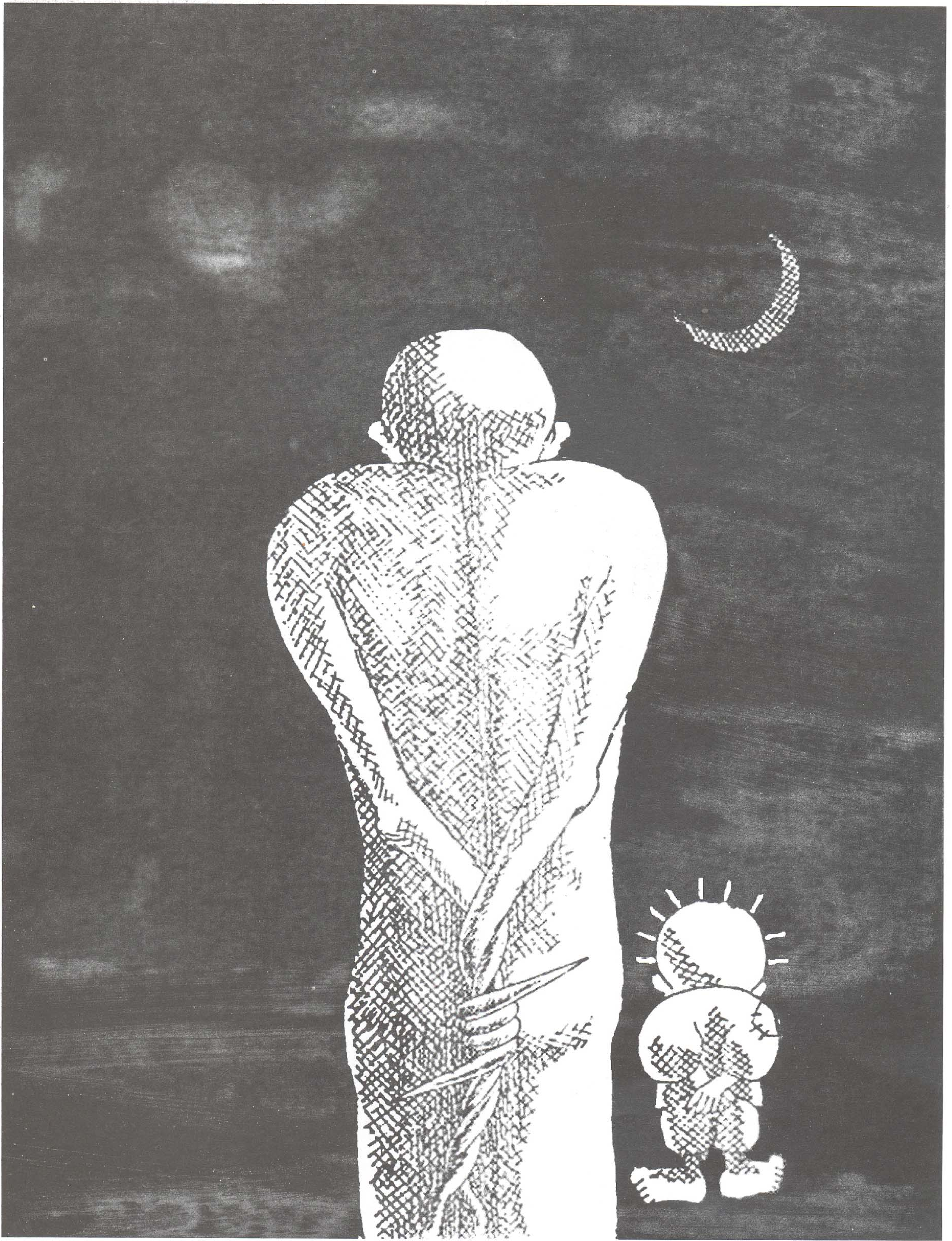
" لايمكن لأي ثور، مهما ثار وأزبد، أن يبدو على صفحةناجي خفية القرنين، ولو وضع على رأسه تاجاً بحجم القهر !.

" صحيفة نيويورك تايمز:

" إذا أردت أن تعرف رأي العرب في أمريكا انظر في رسوم ناجي العلي"

الاتحاد العالمي لناشري الصحف:

" انه واحد من أعظم رسامي الكاريكاتير، منذ القرن الثامن عشر ".



ذاتية الفنان:

1957 سافر إلى السعودية – بعد نيله شهادة الميكانيك – أقام فيها سنتين ، كان يعمل ،ويرسم في أوقات فراغه . ثم عاد إلى لبنان .

1960 دخل الأكاديمية اللبنانية للرسم ، داوم فيها لمدة أشهر قليلة ، نتيجة ملاحقته من قبل الشرطة اللبنانية ، ماتبقى من العام الدراسي ، أمضاه في ضيافة سجون الثكنات اللبنانية . إذ أصبح (ناجي العلي الزبون الدائم لمعظم السجون ، مرة في سجن المخيم ، وأخرى في سجن القلعة في صيدا ، ومرات إلى سجن العاصمة . بعد عذابات السجون ، ذهب لإتمام دراسته للفنون في مدينة صور ودرس الرسم في الكلية الجعفرية .1961 أصدر نشرة سياسية بخط اليد ، مع بعض رفاقه في حركة القوميين العرب ، (تدعى الصرخة) . - 1963 – سافر إلى الكويت ، عمل في مجلة الطليعة ، رساماً ومخرجاً ومحرراً صحافياً .ترك الكويت عدة مرات وعاد إليها . – 1968 – عمل في جريدة السياسة الكويتية لغاية العام1974 .

1974- عمل في جريدة السفير اللبنانية ، واستمر فيها حتى العام (1983) .

(1979) انتخب رئيسا لرابطة الكاريكاتيرين العرب .

(1982) اعتقل في صيدا من قبل قوات الاحتلال الإسرائيلي ،أطلق سراحه حيث أنهم أخطأوا التعرف إلى شخصيته .

(1983) ترك بيروت وعاد إلى الكويت ، عمل في جريدة (القبس الكويتية) بقي فيها لغاية العام (1985) . – (1985) غادر الكويت متجهاً إلى لندن ، عمل في جريدة القبس الدولية ، لحين اغتياله هناك في العام – (1987) .

شارك في العديد من المعارض العربية والدولية ، نشر أكثر من (40) الف لوحة كاريكاتيرية طيلة حياته الفنية . عدا عن اللوحات المحظورة ، التي مازالت سجينة الأدراج وغبار الأمكنة .

(1979 – 1980) نالت أعماله المعروضة في دمشق الجوائز الأولى – في معرضي الكاريكاتير للفنانين العرب ، الذين أقيما في دمشق .

- عضو الأمانة العامة لاتحاد الكتاب والصحافيين الفلسطيين .

(1988) وصفه الاتحاد الدولي لناشري الصحف في باريس : (أن ناجي العلي واحد من أعظم رسامي الكاريكاتير منذ نهاية القرن الثامن عشر ، ومنحه جائزة " قلم الحرية الذهبي " تسلم الجائزة في إيطاليا ابنه خالد ،و وداد زوجة ناجي ، ناجي العلي هو أول رسام عربي ينال هذه الجائزة .

- بعد وفاته تم تأسيس مركز ثقافي في بيروت ، حمل اسم ناجي العلي .

* * *

المصادر والمراجع :

- كتاب – دراسة في إبداع ناجي العلي – تأليف : - عبده الأسدي و خلود تدمري دار الكنوز الأدبية – لبنان بيروت – الطبعة الأولى – 1994 - 96 صفحة قطع متوسط .
- مجلة دبي الثقافية الإمارات العدد (26) – تموز - 2007 الصفحات (84 – 85 – 86) .

مجلة العربي الكويت العدد (610) أيلول 2009 الصفحات (184 – 185) .
- مجلة الدوحة قطر العدد (17) آذار 2009 الصفحات (130 – 131 – 135 – 136) .
- الملحق الثقافي لجريدة المدى العراق 1- 8 2009
- جريدة تشرين – سورية – العدد (9647) – 24 – آب 2006
- جريدة بلدنا – سورية – العدد (1075) 9 أيلول 2009 - ص -33-
- جريدة الثورة سورية العدد (14023) 18 أيلول 2009 ملحق الثورة الثقافي العدد 490 13 كانون الأول 2005 ص 9
- ملحق الثورة الثقافي العدد 567 4 آب 2007
- جريدة النور – سورية – العدد (307) 29 آب 2007
- فيلم ناجي العلي - (فيلم روائي) تمثيل : نور الشريف، ليلى جبر ، أحمد الزين، تقلا شمعون ، محمود الجندي
- فيلم ناجي العلي ، فنان صاحب رؤية ، فيلم وثائقي ،إنتاج (قناة العربية) ......



مالذي ... يخيفهم...؟؟



دراسة الحياة الشعبية..

فولكلور أم اثنولوجيا؟..!!

د. عبد اللّه السيد*

"لا يسعنا معاينة الوقائع الثقافية خارجنا
إلا عبر التحويرات التي يفرضها علينا سستام (نظام) ثقافتنا[1]"

كلودليفي ستروس

1-مقدمة:

على الرغم، من أن مضمون علم الانتروبولوجيا، قد عرف عند العرب في إنجازاتهم الحضارية، كرحلة "ابن فضلان" المتضمنة لنظراته عن وثنيي شمال غرب أوربا، ورحلات "ابن بطوطة" واصفاً أخلاق وعادات الشعوب، التي مرّ بأراضيها، وتحليلات"ابن خلدون" فيما يخص قبائل الصحراء وسكان المدن، فإن هذا العلم، لم يلق الاهتمام في نهضة العرب الحديثة، إلا بدءاً من أعوام الستينيات من القرن الماضي، وإن كانت بوادره، قد عرفت في مصر في الثلاثينيات.

إن الانتروبولوجيا علم يفيد البلدان النامية، لدراسة مجتمعاتها الصغيرة، ودراسة مجتمعات حضاراتها القديمة، وتقاليدها، وعاداتها، مما ينعكس على معرفة الحاضر، ومعرفة الذات.

ولئن كان مرد إهمال هذا العلم سابقاً في الوطن العربي، هو علاقته بالاستعمار، ودراسة المجتمعات البدائية، ولكن هذا العلم الغربي، تطور، وخلُص من كثير من ثغراته، دون أن يعني هذا خلوصه منها كلها.

لذا..كان الأخذ به، يتطلب تحليلاً له، لنقد مفاهيمه و مناهجه، وبعض نتائجه، وإذا كان هذا قد بدأ بنقد الاستشراق من قبل "إدوارد سعيد" و"جلال صادق العظم"، فإن هناك محاولات جادة، تثير الاهتمام، تتطلب الدعم والتشجيع، لأن من الضروري أن يكون لنا علم انتروبولوجيا، يسهم به العرب، لمعرفة أنفسهم، ومعرفة الآخرين البعيدين عنهم.

2 - في المصطلح:

آ= فولكلور: في عام 1846 ظهر مصطلح فولكلور Folklore، عند عالم الآثار الانجليزي "جون تومز w.j. toms" فهو الذي ابتدعه، أما جمعية الفولكلور الانجليزية، فقد أكدت هذا المصطلح، عندما تأسست في لندن، في سنة 1877[2].

ويتألف هذا المصطلح من مقطعين Folk – Lore، حيث يعني Folk الناس، من الكلمة الانجليزية Fole، أما معنى Lore، فهو معرفة أو حكمة، وبالتالي.. يصبح معنى المصطلح معارف الشعب، أو حكمة الشعب[3].

ويرجح علماء، أن هذا المصطلح هو ترجمة للكلمة الألمانية فولكسكندة volkskunde، التي كانت موجودة في عام 1806-1808[4]، عندما نشر "برنتانو Brentano" و"فون أرنيم Von Arnim"، مجموعتهما من الأغاني الشعبية المسماة "البوق المعجز للصبي"، ويبدو أن هذا المصطلح لم يتداول كثيراً، حتى استخدمه "رايل w.H.Richl" مؤسس الفولكسكندة العلمية الحديثة، في منتصف القرن التاسع عشر. أما المقطع

*نحات وباحث جمالي - أستاذ علم الجمال والنقد للدراسات العليا، بكلية الفنون الجميلة بدمشق.

لوحة للفنان الألماني لودفيغ دوتش.

volk، فقد استخدم من قبل "هردر Herder" في عام 1798-1799، وذلك في كتابه "أغنيات شعبية volk glaube" حيث مرّت فيه مصطلحات مثل نفس الشعب، ومعتقد شعبي[5].

أما مفهوم هذا المصطلح، فقد اختلف وتعدد، فقد رأى علماء، أن موضوعه هو: الإبداعات الثقافية للناس، أو أنه الاثنولوجيا مطبقة على الشعب الألماني، أو علم التراث الشعبي، أو فحص الموروثات في الثقافة الشعبية، أو دراسة الطبقة الدنيا من الأمة، أو دراسة القرويين ومأثوراتهم، أو علم دراسة القرويين، أو دراسة الناس، أو العلم الذي يبحث في طبيعة الشعب الألماني، أو علم الشعب، أو دراسة نفس الشعب، أو فحص الحياة الشعبية، كما عرّف بأنه علم الإنسان، وهو بهذا التعريف الأخير مماثل للانتروبولوجيا الأمريكية، أما الدارسون المحدثون للفولكسكندة، فقد قبلوا "الاثنولوجيا" كاسم دولي، لهذا الفرع من الدراسة، علماً بأن التمييز مازال قائماً بين الفولكسكندة وبين الاثنولوجيا العامة، أو الاثنوغرافيا، التي تدرس الشعوب البدائية خارج أوروبا[6].

وقد بدأ استخدام، ما يقابل ذلك في القارة الأوروبية، حيث بدئ باستخدام المصطلح اليوناني "demos الناس" ففي فرنسا، استخدمت المصطلحات التالية: ديمولوجي démologie، وديموسيكولوجي démopsychologie، وأنتروبوسيكولوجي anthropopsychologie، ولم يستخدم مصطلح الفولكلور، إلا عندما استخدمه "جادو caidoz" و"سيبيلو sébillo" في عام 1880.

أما في اسبانيا، فقد استخدمت مصطلحات: ديمولوجيا Demologia، وديموسفيا démosfia، وديمتكنوغرافيا demtecnografia.

واستخدمت في ايطاليا المصطلحات: ديمولوجيا demologia، وديموسيكولوجيا demopsicologia، وscienza demica، كما استخدم في السويد مصطلح الذواكر الشعبية Folkminne، لكن مصطلح الفولكلور تغلب أخيراً، وشاع، واحتل مكانه، منذ بداية القرن العشرين[7].

وبالعودة إلى مصطلح فولكلور، فإن الدارسين، لم يتفقوا على مفهوم دقيق، ومتفق عليه، "ولكن الفكرة الشائعة، في الوقت الحاضر، هي أن الفولكلور هو التراث، إنه شيء انتقل من شخص إلى آخر، وحفظ إما: عن طريق الذاكرة، أو بالممارسة، أكثر مما حفظ عن طريق السجل المدون"[8].

أما اليكزاندر هجرتي كراب "A.H. Krappe" فيرى بعلم الفولكلور "أن ينشئ من جديد التاريخ الفكري للإنسان، لا كما تمثله كتابات الشعراء والمفكرين المرموقة، بل كما تصوره أصوات العامة الأقل جهارة"[9].

ويشمل الفولكلور: الرقص، والأغاني، والحكايات، وقصص الخوارق، والمأثورات، والعقائد، والمعتقدات الخرافية، والأقوال السائدة.

أما الموضوعات: دراسة العادات، والممارسات الزراعية المأثورة، والممارسات المنزلية، وأنماط الأبنية، وأدوات البيت، والظواهر التقليدية للنظام الاجتماعي، فهناك اختلاف في اعتبارها؛ فإذا وجدت في مجتمع بدائي، أو مجتمع أمي، كانت جزءاً من الاثنولوجيا، أكثر من الفولكلور[10].

ويشير "كراب" أن مضمون الفولكلور لا يساوي الفولكسكندة، لأنه يضم "دراسة فن الفلاحين، وصنائعهم اليدوية، على حين يقتصر الفولكلور، على دراسة المأثورات غير المدونة للشعب، كما تبدو في القصص الشعبي، والعادات، والمعتقدات والسحر والطقوس"[11].

وقد عدد "فوزي العنتيل" في مؤلفه" الفولكلور ما هو" مجموعة من التعريفات، تعكس توجهات الدارسين، ومناهج تفسيراتهم، وهي:

"1 الفولكلور هو بقايا القديم، وثقافة ما قبل التمدين، أو "الموروثات" الثقافية، في بنية المدينة الحديثة.

2 - الفولكلور هو الجانب المأثور من الثقافة الشعبية.

3 - الفولكلور هو الاصطلاح الجامع لطائفة من الظواهر المأثورة، يؤلف بينها، أنها تعبر عن دور التراث، أكثر من غيرها، من الظواهر الثقافية أو الاجتماعية.

4 -الفولكلور ديانة متدهورة.

5 -الفولكلور يعني الحكايا الشعبية.

6 -الفولكلور هو ما انتقل معظمه مشافهة، والأدب الشعبي.

7 -الفولكلور هو الثقافة التي انتقلت مشافهة بشكل عام (التراث الشفوي).

8 -الفولكلور هو الثقافة الشعبية.

ثم يلخص هذه التعريفات بثلاث مجموعات، من حيث الموضوع، اعتمد كل منها، على تراث علمي، وعلى ملابسات تاريخية أو محلية.



معمل صدف في بيت لحم للرسام الأمريكي فنّ، عام 1875- 1880

"أولاً: فكرة أن الفولكلور، يمثل المأثورات الثقافية" وعلى الأخص في مجالات معينة، وهذا بغير شك ميراث حقيقي عن "تومز".

ثانياً: وبعد ذلك نجد الفكرة، التي ترى أن الفولكلور، يجب أن يقتصر على الأدب الشعبي، وقد دعم هذا الرأي علماء الانتروبولوجيا الاميركيون. الذين أتبعوا الفولكلور وللثقافة، على أن هذا المفهوم ملتبس إلى حد ما.

ثالثاً: وأخيراً فكرة أن الفولكلور، قد فهم على أنه حصيلة ثقافة "العامة" من الناس، كمقابل أو مباين لثقافة الطبقات الراقية، وهذه الفكرة قد تطورت بيسر في أوروبا، كتتويج وظيفي لتعريف تومز"[12].

أما أحدث تعريف الفولكلور، بالنسبة إلى مادته، فهو "علم المأثورات الروحية الشعبية، وبصفة خاصة "التراث الشفوي، وهو أيضاً العلم، الذي يدرس هذه المأثورات" وهو تعريف، يبدو أنه مطابق لتوصيات مؤتمر الفولكلور، الذي عقد بمدينة "أرنهيم" بهولندا، عام 1955[13].

ب- اثنولوجيا: استخدمت كلمة أثنولوجيا etnologi لأول مرة في عام 1868، حين نشر "كافاليس H.cavalius" ما أسماه "مقال في الاثنولوجيا السويدية"، مع العلم أن الجمع الواسع، عرفه السويد منذ عام 1630، حينما طلب الملك "جوستاف الثاني" جمع المأثورات والأشياء المادية، والخصائص العقلية، من جميع الطبقات، ولكل المقاطعات السويدية»[14].

أما تعريف المصطلح، فهو علم الإنسان ككائن ثقافي، أو علم الشعوب، "وهي في أوسع مجالاتها مطابقة للانتروبولوجيا الثقافية بالمفهوم الأمريكي، وبأضيق مجالاتها فرع من فروع الثقافة التاريخية"[15]، وهذا هو مفهوم الاثنولوجيا، في أمريكا وبريطانيا. وقد كان هذا العلم بالنسبة للعلماء الأوائل، وقبل "تايلور Tylore" خاص بثقافة الشعوب الأمية، وغايته تفهم الإنسان من خلال علاقته بالثقافة.

جـ- الثقافة: ظهر مصطلح الثقافة culture، في معجم ألماني عام 1793، أما كمصطلح اثنولوجي، فقد ظهر في أعمال "جوستاف كلم G. klemm، عام 1843- 1854[16]، حيث يعرّفها، بأنها تتضمن العادات، والمعارف، والمهارات. والحياة المنزلية والعامة في السلم والحرب، كما تتضمن الدين، والعلم، والفن[17].

وقد استخدم "تايلور" هذا المصطلح، في كتابه "الثقافة البدائية" عام 1871. وقد يستخدم مصطلح الثقافة بمعناها الاثنوغرافي، كمرادف لكلمة حضارة civilization، لكن بعض العلماء ميزوا بينهما، فخصوا مصطلح الحضارة بالثقافة الأكثر تقدماً، والواسعة الانتشار، والتي تملك تكنولوجيا متقدمة، ولها انجازات روحية رفيعة المستوى في العلم والفن.

د- انتروبولوجيا: أول من استخدم مصطلح انتروبولوجيا Antropology، لتمييزه عن المجال السيكولوجي، الذي أرادته الفلسفة بهذا المعنى، هو"روش F.A.Rauch" وذلك في عام 1841، حيث كانت غاية الانتروبولوجيا "اختبار التأثيرات، الخارجية، والتي يكون فيها العقل هو الموضوع، وكذلك التغيرات التي تحدثها هذه التأثيرات"[18]. ومن تعريفات هذا المصطلح أنه دراسة الإنسان، ودراسة أعماله، كما عند "لينتون linton" و"هيرسكوفيتس Herskovits"، أو تعالج الانتروبولوجيا الإنسان من حيث هو كائن اجتماعي، كما عند "بواس Boos"، وتنقسم الانتروبولوجيا إلى: طبيعية، وثقافية، واجتماعية، فالثقافية هو المقابل الامريكي للاثنولوجيا الأوروبية، التي تشمل الاثنوغرافيا، والاثنولوجيا، والاجتماعية فرع يتعلق بالمؤسسات الاجتماعية للشعوب البدائية، والعامة. وقد بدأ به "فريزر J.G. Frazer" عام 1906، حيث عرّفه، بأنه فرع من علم الاجتماع، يتعلق بالشعوب البدائية، مستخدماً وجهة نظر تاريخية، وقد مضى "مالينوفسكي Malinowski" في هذا الاتجاه أيضاً، لكنه كان وظائفياً. ويراها "وسترمارك westernmark" بأنها علم اجتماع لدراسة الشعوب غير الأوروبية، وخاصة من ليس لهم تاريخ مدون، وبهذا فهو لا يستثني الفولكلور، أو التراث الشفوي للقرويين الأميين في أوروبا، لأنهم يناظرون في ثقافتهم، ثقافة الشعوب غير المتحضرة، أما في السويد، فيرى "إريكسون" أن الانتروبولوجيا الاجتماعية، تطابق الاثنولوجيا العامة، ودراسة الحياة الشعبية[19].

وقد كانت هناك محاولات، لتمييز الفولكلور عن الانتروبولوجيا، باستبعاد الجانب المادي، واللغة، واستخدام الفنون الآلية، والحرف، والخصائص الطبيعية للجنس من مجاله، وبذا فقد ضيق مفهوم الأدب الشعبي، وقصر على "الفن القولي" عند "باسكوم"، وأنه في جميع أشكاله متعلق بالأدب[20].



(بائع الفوانيس في يافا للرسام الإنكليزي باركلي، (ولد عام 1825



صناعة البسط في غزة.

3 - تشابك العلوم وتحديد المجالات:

تتشابك العلوم، في دراسة المادة الشعبية، ولهذا كان هناك ذلك الالتباس، بين مفهومي "الفولكلور" و"الفولكسكندة"، واختلاطهما بعلمي الاثنولوجيا، والانتروبولوجيا الثقافية، بل.. وبعلم التاريخ، وبعلم الآثار، وبعلم الاجتماع. وهذا ما دفع باحث مثل "فان جنب" ليقول في عام 1924، بأن الفولكلور "علم تركيبي، يهتم بصفة خاصة بالفلاحين وبالحياة الريفية، وبما ظلّ باقياً من هذه الحياة في البيئات الصناعية وبيئة المدنية[21].

وبالطبع.. فإن وجهات نظر العلماء ومنطلقاتهم، تبرر هذا التشابك حيناً، فهاهو "رايت wright" يرى أن الفولكلور هو دراسة "الحي والميت"، وأن "الفولكلور ينشد أن يستكنه تاريخ الناس غير المدون، وكثير قد بقي بغير تدوين"[22]، وأن عبادة الآباء، وأرواح الأسلاف، والجنيات، والرقص، ستعيدنا إلى العصر الحجري الحديث بكل تأكيد[23].

أما "سايس R.u.sayee" فيقول في عام 1956، أمام جمعية الفولكلور الانكليزية "لقد فطن جميع الدارسين للحياة الشعبية، إلى أن الثقافة لم تبق جامدة خلال العصور، فلقد تغيرت طبيعة المشاهد المحيطة بالإنسان، وتغيرت حتى طبيعة المناخ تغيراً ملحوظاً، وقد حدث مثل ذلك في طريقة الحياة، وفي المعدات المادية والاتجاهات العامة، كما أن الاضطرابات التاريخية قد أثرت مؤثراتها أيضاً"[24].

أما "مارجريت مرى M.A. murry"، فترى أن الفولكلور، يمكن أن يصبح تاريخاً، كما أن التاريخ، يمكن أن يصبح فولكلوراً[25].

ويقرر "كراب" أن الفولكلور علم تاريخي، لأنه يلقي الضوء على ماضي الإنسان، وذلك بواسطة منهج ثابت، يستخدم سائر أنواع



صناعة البسط في غزة.

البحث العلمي(26).

وعندما يُطرح السؤال: كيف نميز الفولكلور كعلم عن التاريخ كعلم، يجيب "بوتر" أن الشفاهية هي التي تميز الفولكلور عن التاريخ، الذي هو تسجيل حقيقي بالتدوين(27).

أما علاقة الفولكلور بعلم الآثار، فلأن علم الآثار، يفسر في حالات كثيرة الوثائق، عن طريق العادات، والعقائد، التي بقيت لدى العامة من الناس، أو من خلال ممارسات الشعوب غير المتحضرة، وله قدرة فائقة على تفسير وثائق الشرق القديم(28).

وعبر هذا نرى أن تومز "كان ذاميول تاريخية، وكان "لورانس جوم" يعتبر الفولكلور دراسة سيكولوجية للموروثات التاريخية، أما "كراب" فجعل من الفولكلور فرعاً من التاريخ، أو تابعاً له(29).

أما عن العلاقة بين الفولكلور والاثنولوجيا، فقد كان "هادون Hddon" يرى عام 1920، أن هذين الفرعين أو العلمين مترادفان، وأن على الفولكلوريين، أن يستخدموا جميع مواد الاثنولوجيا، باعتبار أنها اقتفاء لأقدم المجتمعات المتحضرة(30).

ولكن "كراب" يميز بينهما، فيرى أن مأثورات الشعوب ذات الثقافة الراقية هي من الفولكلور، وأن مأثورات البدائيين، فهي تدخل في مجال الاثنولوجيا (الانتروبولوجيا)، وهو ينطلق في هذا التمييز من كون مصطلح الفولكلور، يتضمن اسم المادة، واسم العلم، ولذا.. كان مصطلح الفولكلور يتضمن التراث الأدبي والفني والتراث الشعبي، وهذا ما يتوفر في المجتمعات ذات المستوى، في حين تفتقد الشعوب شبه المتحضرة (الهمجية والمتبربرة) المستوى الأول، فتكون مأثوراتها، وجمعها وتفسيرها من مهمة الاثنوغرافيا والاثنولوجيا (الانتروبولوجيا)(31).



معمل زجاج في الخليل.

ويرى "قيوجلن E.W.veogelin" أن اقتصار علماء الانتروبولوجيا الامريكيين، الدارسين لثقافات الشعوب الأمية، باستخدامهم مصطلح الفولكلور، على ما انتقل شفوياً، يناقض بحدة. استخدامه عند دارسي الثقافات الشعبية والقروية، وبهذا المعنى العريض للفولكلور، فإنه لا يجمع المواد النثرية والمنظومة بل جمع الفنون والحرف اليدوية المأثورة، والعادات الدينية والاجتماعية والعقائد، التي تندرج تحت مصطلح "اثنوجرافيا"، ويشير أن علماء الانتروبولوجيا يميلون لاستخدام مصطلح "اثنوخرافيا" كمرادف لمصطلح الفولكلور الذي يستخدمه دارسو الثقافات الشعبية.

أما "اسبينوزا" فيرى، أن معظم مواد الفولكلور هي مواد الانتروبولوجيا الاجتماعية، وأنها جمعت من الأقطار المتبربرة والأقطار غير المتحضرة، ومن الجماعات القروية الأمية، في الأقطار المتحضرة، وأن مصدرها ما جمعه علماء الانتروبولوجيا والفولكلور في الأزمنة الحديثة.

وربّما كان وراء صعوبة أن يكون الفولكلور علماً مستقلاً، هو أن مفهوم الثقافة في الاثنولوجيا مفهوم متطور، وأن هذا العلم أكثر تنظيماً، لذا.. يرى بعض العلماء، حصر مصطلح الفولكلور، بمادة العلم، وليس على العلم بحد ذاته، خاصة وأن الاثنولوجيين، يعتبرون، الفولكلور فرعاً من الاثنولوجيا، وأن بعض الفولكلوريين



معمل خزف القدس.

وبعض الاثنولوجيين، يستخدمون كلا المصطلحين بالتناوب وبالترادف للدلالة على موضوعهم، ولهذا فإن توصيات مؤتمر الفولكلور بـ "أرنهيم" (هولندا 1955) اعتبرت أن الفولكلور علم مستقل، وفي الوقت نفسه فرعاً من الاثنولوجيا[32].

4 - المتاحف الشعبية:

باعتبار أن المتاحف تجمع، وتوثق، وتصنف موادها، بعد دراستها أو بانتظار دراستها، فإنها تختلف باهتماماتها عن اهتمامات الباحثين، وتوجهاتهم، ومما حكاتهم، فإذا كان "اليانور هل E. Hull" و"كراب A.H. Krappe"، لا بد خلان الصناعات المحلية أو الأزياء، في كتابهما عن علم الفولكلور[33]، فإن المتاحف، مثل المتحف الشعبي الويلزي، يعرض "أنماطاً مختلفة من الأثاث والأدوات المنزلية، التي تمثل الطبقات الاجتماعية، لمختلف العصور، كما نجد فيه كذلك قسماً خاصاً بالأزياء الشعبية"[34].

وأما المتحف الشمالي في استوكهولم، فإنه "يعنى كذلك بالحرف والصناعات اليدوية القديمة وبالعادات والأزياء المختلفة، والفنون القروية، والطب الشعبي، وغير ذلك مما يمكن تسميته بصفة عامة، بالثقافة القروية"[35]. فهل من اختلاف في مفهوم المتحف؟..

يميز "جوم" بين المتحف الشعبي Folk museum، وبين متحف

الفولكلور museumof folklore، فيرى أنهما غير مترادفين، فالأول يتضمن الثاني، وأن المتاحف الشعبية، تتضمن: المنازل القديمة، والحوانيت، ومخازن الغلة، وحرف القرية، وأدوات الزراعة، والأزياء وغيرها، ثم يعلّق "لكنني أقرّ بأنه لا شيء من هذه الأشياء، يجد اهتماماً كبيراً من علماء الفولكلور، وإذا كان فهو اهتمام ذاتي"[36].

وهذا ما يشير إلى أن الأزياء مثلاً، لا تقع ضمن المفهوم الانجليزي للفولكلور، لكنها تقع في مجال الفولكسكندة، فهي من الأبحاث الاثنولوجية التي تعادل الانتروبولوجيا الثقافية.

5 - مذاهب الدراسة للحياة الشعبية:[37]

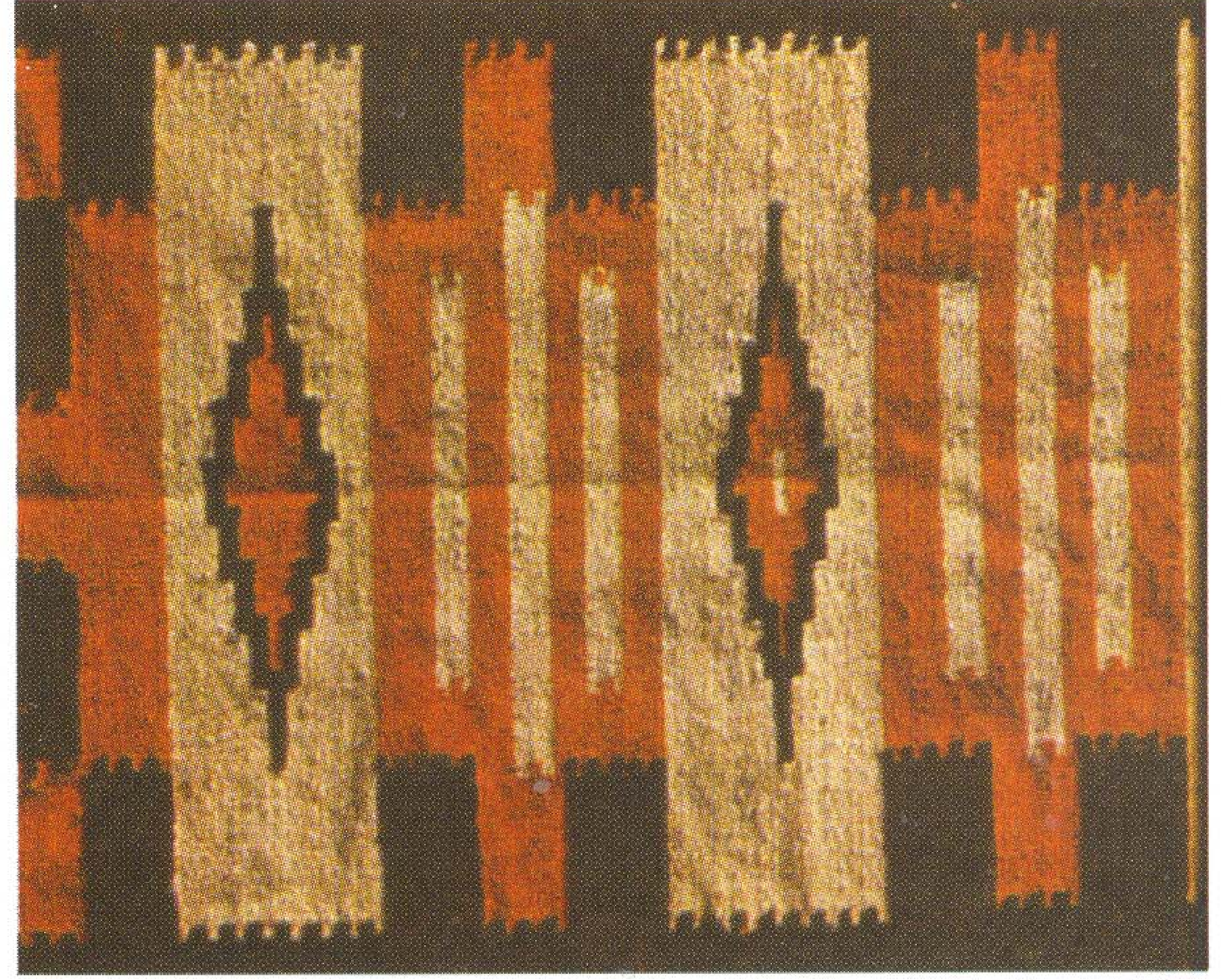
إن تشابك العلوم، في موضوع الحياة الشعبية، والتراث الشعبي، والبحث عن تفسيرها، وكشف قوانينها، أدّت إلى ظهور عدة اتجاهات فكرية، فكان هناك:

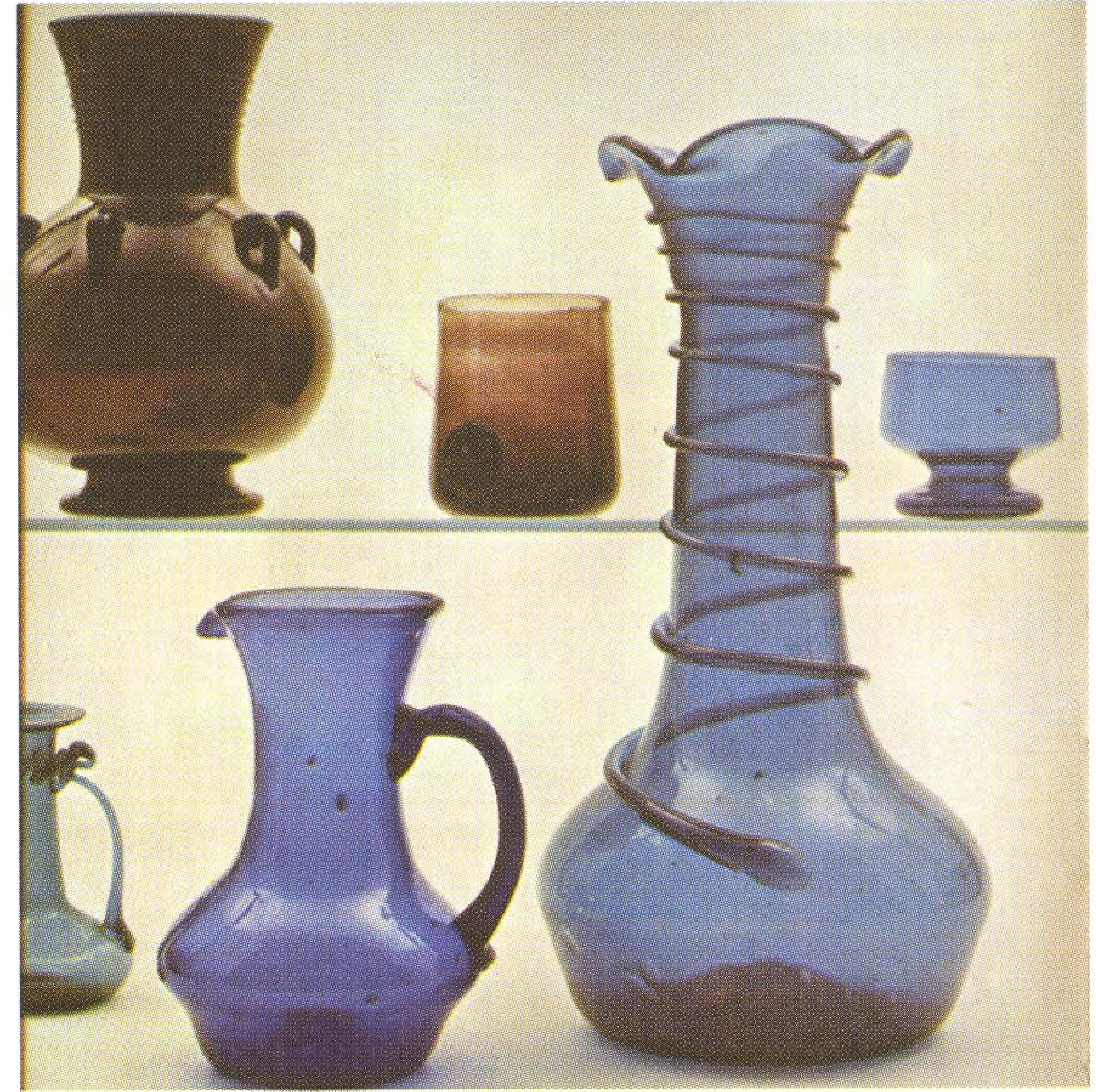
1 - المدرسة التطورية: التي تأثرت بـ "داروين، ومنهجه، فسادت في القرن التاسع عشر، وكان من أشكالها نظرية تايلور ومورجان التطورية، التي رأت، أن المجتمعات البشرية، مرّت بثلاث مراحل، وهي:

الهمجية، والبربرية، والمدنية، وأن هذا النسق قد عرفته كل المجتمعات، بغض النظر عن مواقعها الجغرافية، وظروفها الاقتصادية، وقيمها الاجتماعية والدينية، وبتطبيق هذا القانون، صُنفت المجتمعات خارج المدن الأوروبية إلى أنواع تطورية، حيث دخل بعضها، في صنف الهمجية، والأخرى في صنف البربرية.

2 - المدرسة التاريخية: وهي مدينة للامريكي "فرانزيواس F. Boas" بتوجيه الانتروبولوجيا وجهة جديدة، وذلك عبر الدراسة التفصيلية، للحضارات والمجتمعات الصغيرة كالعشائر والقبائل، وذلك ضمن إطار منطقتها الإقليمية والحضارية، مع استعمال منهج المقارنة، للوصول إلى قوانين عامة لتطور المجتمعات.

وقد اهتم "بواز" اهتماماً خاصاً بالاثنولوجيا الفنية، فأكد على أهمية العوامل التكنولوجية، والمواد الخام، وقدرات الأيدي العاملة، في دراسة الفنون والصناعات، وأن هذه العوامل، هي التي أنتجت الفنون التقليدية، وأن "الفن البدائي" هو نسخة محوّرة عن الطبيعة، خضعت لتجارب الفنان الشخصية "دون أن يهتم بالعوامل الاجتماعية، والنفسية، والدينية، بقدر الاهتمام بالعوامل التكنولوجية.


بساط من غزة.


من زجاج الخليل.



من خزف القدس.

3 - المدرسة الانتشارية: قسّم "ويسلر wissler" المجتمعات إلى مناطق حضارية، وكل منطقة تتألف من عدد، من الحضارات المتشابهة، حيث شبه المنطقة الحضارية بدائرة لها مركز حضاري، وعلى هامشها، أو محيطها، تضعف العناصر الحضارية، بسبب الاتصال مع منطقة حضارية أخرى، وبحث "ويسلر" في العوامل الديناميكية، التي تنتج من العلاقة، بين مركز الحضارة، وبين البيئة الايكولوجية المؤثرة بها. وقد كان من المهتمين بهذه المدرسة العالم الألماني "ايلوت سميث E. smith" فطبقها على الآثار المصرية القديمة، مستنتجاً أن عناصر هذه الحضارة، انتشرت إلى أجزاء العالم، كفن التحنيط، وفن العمارة، وفن الزراعة، وصناعة الأدوات الحجرية، وعبادة الشمس. وقد انتقدت هذه المدرسة، بعدم اهتمامها، بمبدأ التكامل والترابط، بين العناصر الحضارية، في المجتمع الواحد.

4 - المدرسة الأصولية: polygenetieistes

وهي عكس المدرسة الانتشارية، تقول بالأصول المستقلة المتشابهة، وليس بالأصل المشترك[38]. ومن أهم الانتروبولوجيين، في هذا المجال، الفرنسي "كلودليفي ستروس L.strauss" في كتابة "الانتروبولوجيا البنيانية" الذي تعرض فيه، إلى التشابه بين الفنون الآسيوية، والفنون في سواحل أمريكا الشمالية، فقد استبعد مبدأ الانتشار الحضاري، وأعاد التشابه، إلى الترابط النفسي الداخلي، وطبيعة المنطق البدائي، الذي يتشابه بين كل المجتمعات.

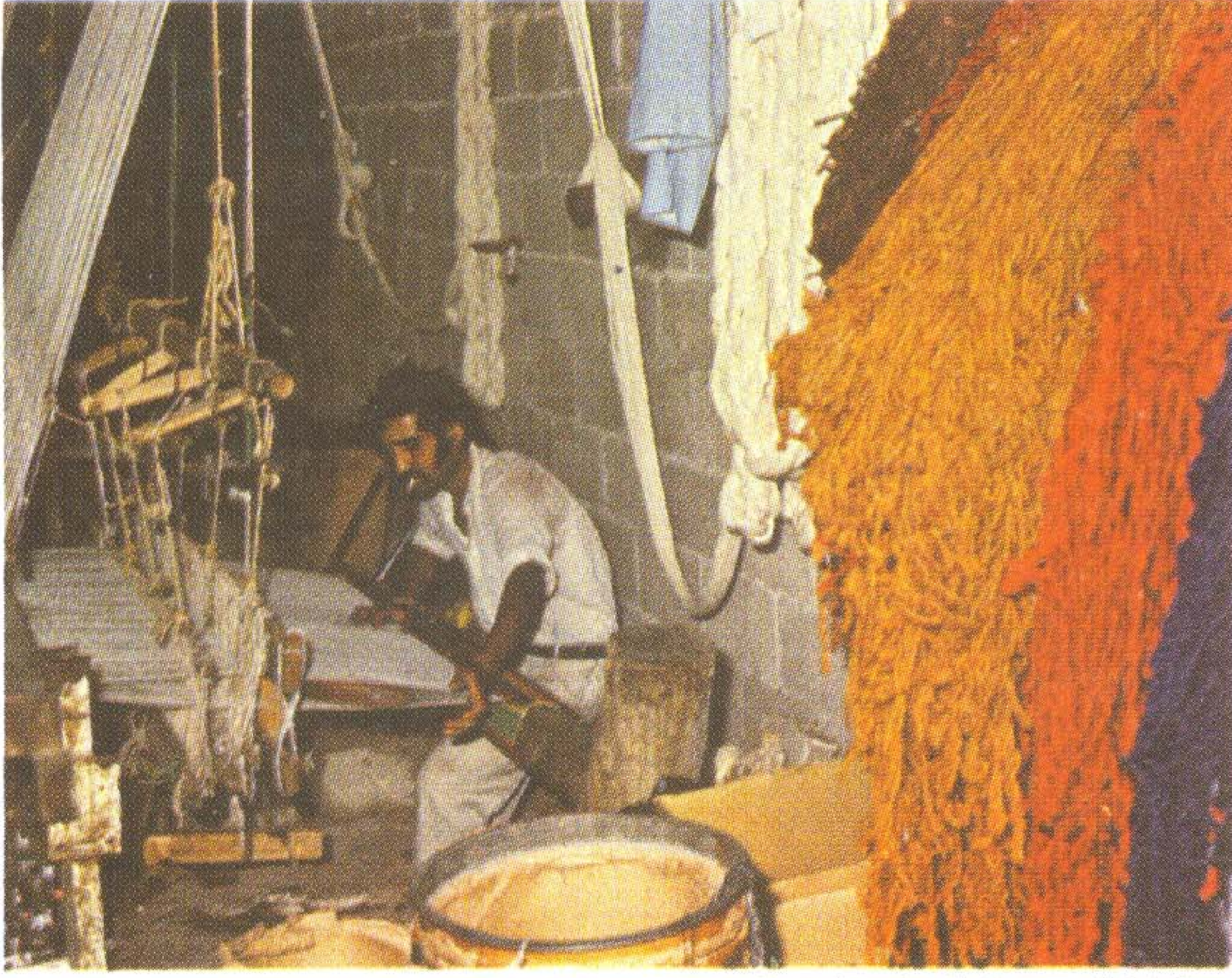
ولعلّ مثالاً واحداً، يشير إلى تعدد المذاهب، وتعدد الاجتهادات، وتعدد التفسيرات، وهو مثال الحكاية الشعبية، حيث يمكن تلخيص سبعة اتجاهات رئيسية[39]:

1 -المدرسة الأدبية: مدرسة "كوسكين casqoin" و"بنفي Benfey" حاولت أن تثبت الأصل الهندي للحكايات الشعبية الأوروبية.

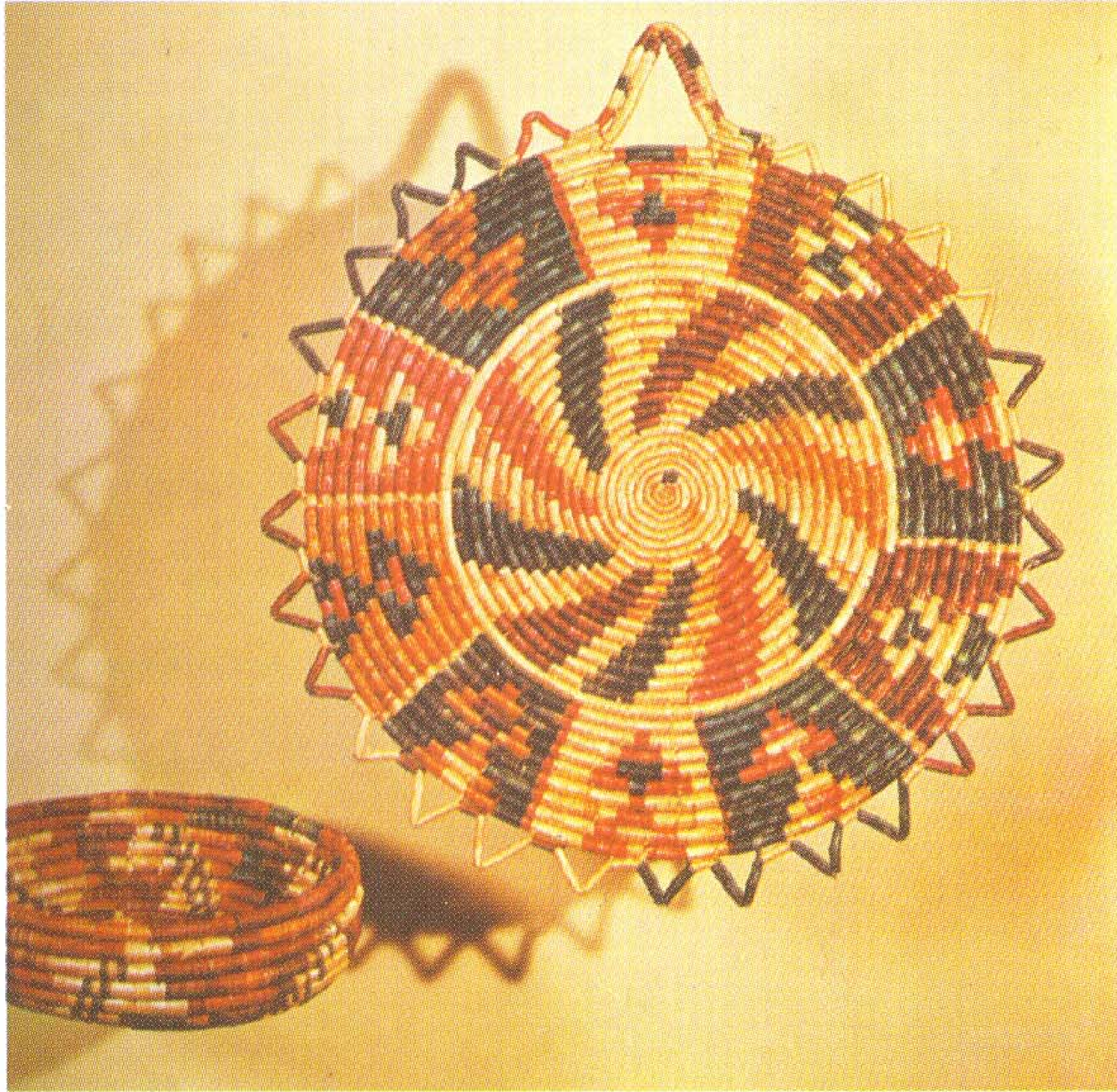
2 -المدرسة الأسطورية: مدرسة "ماكس موللر max muller" و"دي جوبارناتي

de Gubernatis" و"جاستون باري G.paris" وقد وجدوا أن الحكايات الشعبية موروثات باقية من الأساطير، وخاصة أساطير الطبيعة.

3 -المدرسة الانتروبولوجية: ومن أعلامها "بواس Boas"



صباغة الخيوط الفلسطينية.



صناعة ريفية فلسطينية.



من صدف بيت لحم.

و"لانج A.lang" و"جادو Gaidoz"، دحضوا رأي المدرستين السابقتين، ورأوا أن الحكايات بقايا حفرية، لثقافة الماضي البعيد، وقالوا أن الثقافة تتطور عبر مراحل، ولكن ليس بنفس الدرجة، عند كل الشعوب.

4 -المدرسة الشعائرية (الطقوسية): ومن أعلامها "سانتيف saintyves" و"راجلان Raglan" و"هايمان Hyman"، وحاولت اقرار الأصل الشعائري للحكايات.

5 -المدرسة التاريخية – الجغرافية: أعلامها "كرون Krohn" و"آرني Aarne"، و"طومسون Thompson" اختلفت عن الأدبية أو الهندية والانتروبولوجية، وأكد أصحابها على أهمية الحصول، على صور عديدة للحكاية الواحدة، وأن لكل حكاية تاريخها الخاص.

6 -المدرسة التحليلية النفسية.

7 -المدارس الوظائفية الحديثة، التي تقوم بفحص الحكايات في بيئاتها.

5 -دوافع الاهتمام بالحياة الشعبية:

بدأ الاهتمام باثنوغرافية الفنون، عبر المعارض والمتاحف، حيث ارتبط ذلك، في بادئ الأمر، بالطبقات الارستقراطية الحريصة، على اقتناء التحف والنفائس، وما هو غريب، وذلك منذ العصور الوسطى، فكان "يواخيم فنكلمان winekelman" 1668-1717، أشهر المهتمين بتاريخ الفن، فركّز على الفنون الكلاسيكية، أما الحركة الرومانسية، التي سادت القرن /19/، فقد أظهرت الاهتمام بفنون العصور الوسطى، تبع ذلك الاهتمام بفنون مرحلة الباروك، ليبدأ الاهتمام بالفنون الحديثة، في نهاية القرن التاسع عشر.

أما الاهتمام بالفنون وصناعات المجتمعات التقليدية، فبدأ أيضاً، في العصور الوسطى في أوروبا، حيث اهتم واقتنى بعض النبلاء والارستقراطيين والأديرة التحف الغريبة الآتية، من وراء البحار، وبتراكم المجموعات عن طريق الاستكشافات الجغرافية، والبحارة والتجار والمبشرين، والمغامرين، تواجدت مجموعات الفن الغير أوروبية، فأشار "كوجلرس Kuglers" لأول مرة، في تاريخ الفن، إلى فنون البحار الجنوبية في آسيا، وفنون الهنود الحمر، ولكن الاهتمام العلمي، بدأ مع المدرسة التطورية، التي اعتبرت الفنون التقليدية فنوناً طبيعية كما عند "بيت ريفرز pit Rives"، في حين اعتبرها "كوتغريد سمبر G.semper" فنوناً واقعية، وعبر هذا النقاش، تطورت الدراسات، خلال الربع الأخير من القرن /19/، فساهم فيه "هولمز Holmes" و"ريد Read" و"شورتز Sehurtz"، فكتب "فيرمن Weermann" في عام 1899، تاريخ الفن في كل العصور، وعند كل الشعوب.

أما في بداية القرن العشرين، فقد قامت البعثات العلمية، بالسفر إلى إفريقيا وآسيا، حيث جمعت مجموعة كبيرة من الفنون والصناعات، وتبع ذلك تأسيس المتاحف الاثنولوجية، في الجامعات الأوروبية، والاميركية والآسيوية، للاهتمام بجمع وتنظيم وتصنيف الفنون والصناعات التقليدية[40]، وذلك.. بعد أن ساهم علماء الاستشراق، وعلم الإنسان، وعلوم اللغة، والتاريخ والأثريات، في ذلك أولاً، فشقوا الطريق إلى ميدان الفولكلور قبلهم بسنوات كثيرة[41].

ومع ذلك.. فإن هناك عوامل عدة ساهمت، وما تزال تساهم، في الاندفاع، لدراسة الحياة الشعبية، ولعل أهمها:

1 محبة تاريخ الشعب، وحفظ تراثه، ويجب أن لا ننسى، أن هذا الاهتمام بالشعبي، هو ابن الرومانسية، وأن الدراسة العلمية المنهجية للفولكلور، في أوروبا، في أوائل القرن العشرين هو من ثمرات هذه الرومانسية[42].

2 رد فعل ضد العناصر الأجنبية، التي أخذت تهدد الميراث الثقافي المحلي، وهو ما دفع الايرلنديين، للاهتمام بالتراث الشعبي، وجمعه، وتسجيله، والعمل على إحياء اللغة الايرلندية، وقد بدأ هذا الاهتمام، في أواخر القرن /18/، أما تأسيس الجمعية الايرلندية للفولكلور، فكان في عام 1926، وفي عام 1930، أنشأت الحكومة معهداً للفولكلور، وأنشأت مكتبة ضخمة للفولكلور الأوروبي، في عام 1935، الذي استبدل بلجنة الفولكلور الايرلندية[43].

3 استقلال الكثير من بلدان العالم الثالث، ومحاولة تجميع مكوناتها، وبناء ذاتها، يضاف إلى ذلك علاقاتها التبعية بالغرب، وما ينشأ عن هذه التبعية، وخاصة الاقتصادية والتكنولوجية، من أثر على تهجين الفنون التقليدية، عبر ما يسمى بمسألة التراث والمعاصرة[44].

4 الاتصال الحضاري، والتطور التكنولوجي السريع، والتوجه للتحديث، ونمو المدن، بفعل هجرة الريف إليها[45]، مما غيّر، ويغير البنية الاجتماعية، في أوساط العاملين في الفنون التقليدية، ومما يؤدي إلى خلخلة العلاقات الاجتماعية، ونوعية



زي بيت لحم .



خزف حديث من القدس منسوخ عن فسيفساء قصر هشام في أريحا .

الحاجات، بل.. والدوافع الفنية.

5 الانتحال والتقليد وعدم الجودة، التي نتجت عن السوق السياحي، الذي خلق تصريفاً لهذه المنتجات، مما يؤدي إلى تفريغها من دوافعها الإنسانية، ومدلولاتها الاجتماعية، وخصائصها المنفردة.

6 الاقتلاع من الأرض، كما هو الحال بالنسبة لفلسطينيي الشتات، وللمهجرين من قراهم في الأرض الفلسطينية، بفعل الاستيطان الصهيوني، "فربع الفلسطينيين معلمين على سبيل المثال ولا تجد واحداً قادراً، على صنع حديد محراث"(46).

6 التشويه الاستعماري:

من الأكيد أن فكرة التمركز الأوروبي eurozentrismus، كانت وراء المغالطات الكبيرة، التي عرفها تاريخ علم الاثنولوجيا، فمنذ الحضارات القديمة اليونانية والرومانية، وحتى العصور الوسطى، كان الاوروبيون يسمون الشعوب الأخرى "البرابرة" وقد ساهم المبشرون والرحالة والمغامرون العسكريون، في عصر الاكتشافات الجغرافية، وفيما بعد اتساع الاستعمار الأوروبي، في وصف المجتمعات التي اخترقوها بأنها متأخرة، ومتخلفة، ومتوحشة. بل.. ونزعوا عنها كل صفة إيجابية، فهي فوضوية، ووحشية، ولا تعرف عاطفة الحب، وتميل للعنف، وكان

ذلك نتيجة الجهل والقياس الخاطئ والتعصب. وضمن هذا الإطار من التمركز الأوروبي والايديولوجيا التبريرية، نشأ علم الاثنولوجيا، وقامت النظرية التطورية، التي كان من نتائجها تصنيف الشعوب التي ليست أوروبية بالهمجية تارة، وبالبربرية تارة أخرى، وبالمتوحشة تارات أخر.

ومن هنا نشأ مصطلح "المجتمع البدائي primitive society" الذي استخدمته العلوم الاجتماعية والاثنولوجية، لوصف "المجتمعات التقليدية ذات التكنولوجيا البسيطة وخاصة في نعت المجتمعات التي لا تمتلك إمكانية الكتابة أولاً، والمجتمعات الغريبة" التي تختلف في بنائها الاجتماعي والاقتصادي والثقافي، عن المجتمعات الأوروبية المتقدمة "تكنولوجيا" ثانياً، والمواقف المتميزة وبصورة خاصة من قبل السياسة الاستعمارية التوسعية الموجهة نحو العالم الثالث ثالثاً"[47].

لكن الدراسات الاثنولوجية المتطورة، تجاوزت فيما بعد هذه المرحلة، فرأت أن المجتمعات التقليدية، وحتى التي لا تمتلك الكتابة، والتي بقيت حتى فترة الاستعمار والثورة الصناعية، هي مجتمعات معقدة، لها نظمها الاقتصادية والاجتماعية والدينية والفنية والتكنولوجية، بل أن "ليفي شتراوس" يرى أن "صنع أداة فعالة من الحجر المشطوب... يستوجب "علماً حجرياً" يقابل مختلف فصول العلم بالتعدين، مع حفظ سائر الاعتبارات"[48] وهو يرى أن مفهوم الصدفة الذي يُفسر به اكتشاف النار، واختراع الفخار في بعض مصنفات النياسة تدفع لأن "يخيل للمرء أن الإنسان عاش في تلك الأيام عصراً تكنولوجياً ذهبياً كانت الاختراعات تقطف فيه قطفاً بالسهولة نفسها، التي تقطف فيها الأثمار والأزهار، أما الإنسان الحديث، فهو وحده الذي، يختص بمشقات الجد والاجتهاد واللحظات العبقرية"[49].

7 ضوضاء في الوطن العربي:

من يستعرض مقال "دفاع عن الفولكلور" للدكتور عبد الحميد يونس(1) كتب في عام 1970، يستطيع أن يضع ترسيمة، تشير إلى أن موضوع الفولكلور لم يؤخذ به بهدوء، وإنما أحاط به صراع فكري ومناقشات بين المتنورين والمثقفين، فحينما يشير الدكتور يونس إلى مقال آخر نشره قبل ربع قرن (أي 1945) دفاعاً عن الأدب الشعبي فإن هذا يشير إلى استمرار اختلاف الآراء وعدم الحسم فيه. فقد كانت مناسبة الدفاع الثانية، نتيجة لمقالين نشرهما الدكتور لويس عوض في صحيفة الأهرام: الأول بعنوان "الفولكلور والرجعية"[50] والثاني بعنوان "الفولكلور والاستعمار"[51].

ومضمون مقال يونس، ما طرحه د. لويس عوض والذي استند فيه، إلى رأي مندوب في مؤتمر للمائدة المستديرة، نظمته اليونسكو في بيروت "وهو الرأي الذي يذهب إلى أن بعث الفولكلور أو الفنون والآداب الشعبية، قد اقترن دائماً بقيام الأنظمة الرجعية، في البلاد المختلفة" ليرد عليه يونس بأن "هذا الرأي يعكس مفهوماً للفولكلور، قد تجاوزته الدراسات العلمية منذ أكثر من عشر سنوات، فقد كان بعض العلماء المتخصصين وبعض المثقفين الهواة يذهبون إلى أن الفولكلور، عبارة عن الرواسب والبقايا والحطام، النا شيء من حضارة سابقة أو مرحلة تاريخية ماضية، وعلى هذا الأساس يكون البعث ردة أو رجعية، مهما كانت الحوافز والأسباب، التي تدفع إليه، ليقول "فليس هناك بعث فيما يرتبط بالفولكلور، ولكن هناك حياة موصولة، ترتكز على تقاليد، وخبرات وتجارب، وأن مفهوم الفولكلور لم يعد مقصوراً على الريف والفلاحين "وإنما أصبح مرتبطاً بحياة الناس في أي إطار ثقافي يصوغ سلوكهم وعلاقاتهم"... وحسب الدارس أن يسجل الظاهرة، وأن يصفها، أما الإفادة منها، في الترديد أو الاستلهام، فمهمة أخرى، لها مناهج أخرى، وتحتاج بالضرورة إلى وعي خاص، يتيح التمييز بين الأصيل والزائف، بين المفيد والضار، بين السلبي والإيجابي". ثم يطرح حقيقتين، حول المادة الشعبية: الأولى أن هذه المادة لها مسارين، واحد من القمة إلى القاعدة، وآخر من القاعدة إلى القمة وأن ذلك سمة رئيسية في تاريخ الفنون، والآداب الرسمية والشعبية. وأما الحقيقة الثانية فهي أن الفولكلور "إذا كان يترجم من الآحاد العاديين حين يصدرون عن وجدان جمعي، فإنه يصدر في الوقت نفسه عن إطار قومي، تبدو فيه خصائص الجماعة بثقافتها المتراكمة، في مرحلة معينة من مراحل تاريخها، ومع ذلك فإن الجوهر الإنساني هو الغالب في جميع الأحيان".

ثم يتعرض د. عبد الحميد يونس إلى "محاولة الاستعمار التسلط على الشعوب عن طريق العمل الثقافي... (فان) الاستعمار الغربي في مرحلة التوسع قد حاول أن يوقظ – ولعله حاول أحياناً أن يخلق – عصبيات متناظرة أو متصارعة، وأبقى في سبيل تحقيق هذه الغاية على عناصر ثقافية، كان مقدراً لها أن تنقرض أو تتبدد، وأثر هذا الصنيع على الفولكلور إذ أبقى



عقد الكردان الفلسطيني.

على عناصر، تصدر عن وجدان جمعي ضيق، كما أبقى وحدات تدفع إلى السلبية أو الجمود أو اليأس وأن الاستعمار تعمد بوعي وإصرار، أن يقضي على عناصر ثقافية، تؤكد أصالتنا ومكاننا من التاريخ ومن الحضارة"

ثم يشير إلى أن مناهج العلوم الإنسانية، والجهد العلمي الكبير، تجاوزا موضوع تمايز السلالات والعصبيات، وتلفيق النظريات شبه العلمية. "ليصبح الفولكلور جزءاً لا يتجزأ من المجتمع الذي نعيش فيه، يتفاعل معه ويفيد منه... وليس عائقاً من عوائق التقدم إذا فهم على وجهه الصحيح... لقد تبددت النظرة القديمة التي أوحت بها الرومانسية، وهي أن الفولكلور بعين على الفرار من الواقع بالوهم أو الحلم أو تصور الاستعلاء عليه. وأن الفولكلور لا يتناقض مع العلم ولا التكنولوجيا" ليخلص إلى القول "ومن حق الزميل الدكتور لويس عوض أن أسجل له تقديره لجانب الأصالة في الفولكلور، وأعتقد أنه يعترف معي بأن العصرية، لا تعني بحال من الأحوال الانسلاخ عن قوميتنا وتراثنا الحضاري والإنساني".

8 - وانعكاس ذلك على الفن التشكيلي:

فإذا انتقلنا إلى موضوع الفنون التقليدية، فإن مثل هذا التصريح التي يطلقه "ليفي ستراوس":

"وفي مجال التجديد في الفنون التشكيلية، أراني أعلق أهمية على ما يسمى اليوم بالرسم الساذج البسيط أكثر من الأهمية التي أعلقها على الأبحاث المتحذلقة التي يقوم بها التكعيبيون والتجريديون"(53).

سيجد في الحركة التشكيلية العربية، التي هي فرع حديث من الفن التشكيلي الغربي، آذاناً صاغية، ولنجد عودة واندفاعاً للاستفادة من الفنون التقليدية، ولينبري أكثر من كاتب للإشارة إلى ما في هذا المسار من فخاخ، أو على الأقل ضرورة التحفظ ضد هذا المسار. فها هو الدكتور محمد عزيزة(54) من المغرب يطرح مشكلان.

المشكل الأول: مشكلة التقييم الصحيح: ففي التاريخ العربي لا يوجد تيار فكري جمالي une pensée esthétique مكتمل

وقائم بذاته، بل بعض التلميحات العابرة إلى فنية الشيء أو جمالية الشيء الآخر. مما أنتج:

1 عدم وجود تقييم نقدي للفن عند العرب من أوائل تاريخهم إلى عصرنا.

2 الامتثال في تحليلنا لفننا، إلى المقاييس التي فرضها الغير في تحليله لمقاييس فنه (من جراء الاستعمار الظاهر أو الباطن. الماضي أو الحاضر).

المشكل الثاني: تلويث الذوق العام، ففترات الاستعمار التي تلاشت سياسياً، أو تكاد تتواصل حضارياً، في شتى الميادين، وفي الميدان الفني والثقافي بالخصوص، فلقد حتم علينا الآخرون النظر إلى تراثنا نظرة خاصة مغلوطة، فأخذنا نترنم بمحامد (الفن الساذج) وبثراء فلكلورنا متناسين ملتزمات العصر الراهن والتيار الجارف. وها هو "بن خده"[55] يتعرض لفنون المجتمع الجزائري، فيشخص واقعها عبر اتجاهاتها: فالتصوير على الحامل، وهو تكنيك غربي، ومن التفاصيل المميزة للوحاته "أنها اتخذت لها على الدوام خلفية وسنداً شيئاً من الصناعات اليدوية، كحصير أو قماش من صنع البربرة أو سجادة من جبل إدريس، أو صندوق من صنع القبائل أو صينية منقوشة من تلمسان، والهدف من وجود هذه التحف في اللوحات هو خلق جو محلي، ولكي تخلع هذه التوابع والملاحق الصبغة الجزائرية، بأهون سبيل على أعمال، هي في الأصل، ذات قيمة فنية محدودة... فالملامح الظاهرية والسطحية للفولكلور سواء في الطبيعة الصامتة، أو في المشاهد الأخرى، هي التي تخلع على هذا الإنتاج موضوعاته وألوانه".

وهناك النزعة الشعبية: "هناك مصورون آخرون، يعلنون عن أنفسهم بكثير من الاندفاع والحمية، بأنهم ينتمون إلى الشعب وإلى الثورة الشعبية، هؤلاء يستلهمون الفولكلور أيضاً، فالنقوش المتنافرة والرسوم الشوهاء تذكر مع الأسف بصور (أبينال) وهذا الإنتاج حيث للفجاجة الصدارة على الكمال، وحيث كل تناسق وتناغم، ينظر إليه كشيء إضافي لا غنى فيه... حتى أن هؤلاء المصورين، كانوا يعتقدون بأن عليهم استخدام الحصر والأقمشة كأشياء مساعدة في التصوير، لأن هذه الأدوات المتواضعة تجعل إنتاجهم، حسب اعتقادهم، أكثر شعبية". وهناك الفن الفطري "قبل أن تنشأ وتترعرع تعابير الفن الخام أو الأداء العفوي، فقد اكتشف الاستعمار الأوروبي خلال فتوحاته للأراضي الفنون التي تدعى بالبدائية والفنون المحلية، التي هي بالضرورة فنون فطرية، عفوية، فجة، ونجد في أيامنا هذه من ازدهار السياحة قد مكن لهذه النزعة الأوروبية، واعتبرت بلادنا أرضاً مؤاتية للبلدان الصناعية، فكان كل سائح يفد إلينا، يحمل فكرة مسبقة، في أن يجد الطبيعة والناس والفن في وضع بكر، وحشي، خام"

وأما الفن التقليدي الذي ينطلق من الفن الإسلامي، والذي يعود إلى عام 1930 "فالارتباط الموفق بين الرائدين الأخوان راسم وبين وضع تاريخي اتصف بشكل خاص بالديناميكية والوضعية، هذا الارتباط قد أعطى انطلاقاً مبدعاً لحركة الزخرفة من الفن الإسلامي، أما الآن فإن الأمور تسير ويا للأسف في اتجاه آخر، فتلامذة هذين الفنانين الرائدين تبع مقلدون ولا يبدعون، يكررون ويعيدون الموضوعات نفسها".

والواقع فإن هذا التشخيص يبدو صحيحاً، وهو لا ينطبق على الجزائر فقط، وإنما على كل الأقطار العربية، ودون استثناء، فهناك شريحة واسعة في كل قطر تنهج هذا المنهج، وتجد تسويقاً لإنتاجها، (مما يتطلب دراسة خاصة) ويلتقط "محمد الأسعد" أسئلة الحاضرين في محاضرة عن مصير الفن التشكيلي العربي "كيف نحدد عربية لوحة أو لا عربيتها؟" "إن رسمنا وفق قواعد الفن الغربي قيل أننا من المقلدين.. وإذا رسمنا وفق قواعد الفن التراثي قيل أننا من المتخلفين، فماذا نفعل؟.." ليستخلص "إن هذه الأسئلة بقدر ما هي مباشرة وبسيطة، إنما تعبر عن ما اسميه وجهاً من وجوه إشكالية الفنان العربي. عن التباسات يقع فيها، وعن محاولة للاقتراب من حدود هذه الإشكالية"[56]، ليشير إلى معنى الإشكالية عند الدكتور "محمد عابد الجابري": "الإشكالية منظومة من العلاقات التي تنسجها داخل فكر معين مشاكل عديدة مترابطة لا تتوفر إمكانية حلها منفردة، ولا تقبل الحل نظرياً إلا في إطار حل عام يشملها جميعاً"[57]، ليعلّق مجدداً على الأسئلة المطروحة فيقول: "الأسئلة التي أشرنا إليها هي محاولة لرفع المشكلة إلى مستوى الإشكالية. أي أنها تتحدث عن حيرة الذات أمام عملها، وعن حيرتها أمام المجموع. ومن هنا يمكن وصفها بأنها محاولة لرفع الالتباس والخلط والوصول إلى أرض الوضوح والصلابة والاستقرار. ولكن هل يمكن برفع الالتباس والاقتراب من الوضوح والاستقرار النظري حل هذه الإشكالية[58]" وبالطبع.. فإنه يطرح تحليلاً معمقاً وجاداً، يضيق هذا المجال على استعراضه.

* * *



قروية فلسطينية للفنان النمساوي رونيات (ولد عام 1822).

المصادر:

(1) ستروس- كلودليفي: الإناسة البنيانية – ترجمة حسن قبيسي - مركز الإنماء القومي- بيروت- -1990 ص310

(2) و(3)و(4) العنتيل، فوزي: الفولكلور – ما هو – دار المعارف بمصر-1965- ص15.

(5) و(6) و(7) و(8) المصدر السابق ص 31 - 35

(9) كراب. آ.هـ: علم الفولكلور- ترجمة رشدي صالح- دار الكاتب العربي – القاهرة- 1967 – ص17.

(10) العنتيل: الفولكلور ما هو، ص 35.

(11) كراب: علم الفولكلور – ص 17.

(12) العنتيل: الفولكلور ما هو – ص 36 - 42

(13) و(14) و(15) و(16) و(17) و(18) المصدر السابق- ص 44.

(19) المصدر السابق، ص 55 - 58

(20)

(21) المصدر السابق، ص 41.

(22) و(23) و(24) و(25) و(26) و(27) و(28): المصدر السابق، ص 45 – 48

(29)

(30) المصدر السابق، ص 49

(31) المصدر السابق، ص 52

(32) المصدر السابق، ص 55 - 63

(33) المصدر السابق، ص 30

(34) و(35) المصدر السابق، ص 83 - 84

(36) المصدر السابق، ص 30

(37) الحيدري، إبراهيم: اثنولوجيا الفنون التقليدية – دار الحوار – اللاذقية الطبعة الأولى - 1984 - ص 33 - 37

(38) الفولكلور ما هو ص 70

(39) المصدر السابق، ص 71 - 72

(40) المصدر السابق، ص 37 - 39

(41) مقدمة المترجم رشدي صالح، لكتاب "كراب" علم الفولكلور ص 8

(42) كراب: علم الفولكلور – ص 22 وص 28.

(43) العنتيل: الفولكلور ما هو. ص 81 - 82

(44) الحيدري: اثنولوجيا الفنون – ص 8.

(45) المصدر السابق، ص 7

(46) راجع مقابلة مع الفنان زكي سلام في هذا العدد.

(47) الحيدري: اثنولوجيا.. ، ص 32

(48) و(49) ستروس – كلودليفي: الإناسة البنيانية – ص 315 - 316

(50) مجلة الفنون الشعبية – العدد 12 – السنة الرابعة – مارس -1970 ص 3 – 8 وأعيد نشره في كتاب "دفاع عن الفولكلور" للدكتور عبد الحميد يونس – الهيئة المصرية للكتاب – عام 1973 – ص 11 - 19

(51) صحيفة الأهرام – العدد 30296 – تاريخ 21 نوفمبر سنة 1969.

(52) صحيفة الأهرام – العدد 3031 – تاريخ 5 ديسمبر سنة 1969.

(53) ستروس، كلود ليفي: الإناسة البنيانية – ص 256.

(54) عزيزة، محمد،: مقال حول موضوع الفن والمجتمع – مجلة المعرفة السورية العدد -134 نيسان 1973.

(55) خدة، محمد: الفنون التشكيلية والمجتمع – ترجمة سعيد قضماني- المعرفة العدد 134 نيسان 1973.

(56) الأسعد، محمد الفن التشكيلي الفلسطيني – دار الحوار – اللاذقية الطبعة الأولى 1985 – ص 7

(57) المصدر السابق، ص 8

(58) المصدر السابق، ص 9

"هيلماجرانكفست"..

والتراث الشعبي الفلسطيني؟؟

■ التحرير.

قامت الباحثة الفنلندية والأنتروبولوجيه "د. هيلماجرانكفست"، بدراسات ميدانية في منطقة الشرق الأوسط، وفي فلسطين بصفة خاصة، وذلك قبل قيام ما يسمى إسرائيل. فقد أقامت في فلسطين منذ عام 1925، ودونت مادتها باللغة العربية التي تعلمتها خلال إقامتها الطويلة.

وتقول د. نبيلة إبراهيم، نقلاً عن الباحثة، في لقاء معها عام 1967، عن الظروف التي دفعتها لاختيار فلسطين مجالاً لدراستها الميدانية (أنها عكفت زمناً على دراسة الإنجيل والتوراة. وقد اجتذبها أكثر ما اجتذبها في هذه الكتب الدينية سحر المكان، الذي نزلت فيه هذه الكتب، أي سحر بلاد فلسطين. وارتسمت في ذهنها صور جذّابة من الشرق، ولدت في نفسها الشغف البالغ للتعرف على مزيد من حياة الشعب في الشرق الأوسط، فعكفت على قراءة ألف ليلة وليلة، بقصد الربط بين حياة الشعب العربي في ألف ليلة وليلة وحياة الشعب في الكتب السماوية، ثم اتسعت دائرة اطلاعها في هذا المجال، فأخذت تقرأ الكتب والأبحاث الفولكلورية والاجتماعية، التي اتخذت من بعض البلاد العربية موضوعاً لها، فقرأت كتاب "لين" عن الحياة المصرية الحديثة، واهتمت بقراءة كتاب "كال شميدت" عن الحكايات الشعبية في فلسطين، كما استرعى نظرها كتاب "ليون هاردباور" عن "الحياة الشعبية في بلاد الإنجيل" وبالمثل كتاب "برجشتراس" عن "أغاني رمضان في القاهرة"... ورأت الباحثة ببعد نظرها كيف أن بعض الأبحاث التي قرأتها، تهدف إلى التمهيد لقضية اليهود والدعوة لها، عن طريق الربط بين فلسطين كما تصور في العهد القديم، وفلسطين الحاضرة، وذلك بهدف بيان العلاقة الوثيقة بين اليهود وفلسطين. وهنا رأت الباحثة ضرورة القيام بأبحاث ميدانية في فلسطين، تمتد إلى جذور شعبها العربي الفلسطيني حتى تبطل دعوى هؤلاء الكتاب من ناحية، وحتى تسجّل في التاريخ استقلال الشعب العربي الفلسطيني، في عاداته وتقاليده وأشكال تعبيره، عن أي شعب آخر من ناحية أخرى. فإذا ما استوطن اليهود أرض فلسطين، على الرغم من اعتراضات العرب القوية، التي لمستها آنذاك، فإنها - كما تقول- تكون قد أسهمت في إلقاء الضوء، على شعب فلسطين الأصلي إنصافاً للحق، ووضعاً للأمور في نصابها).

وتنقل د. نبيلة إبراهيم من كتاب الباحثة الفنلندية "الزواج في القرى الفلسطينية"، حيث تقول الباحثة: "إن المادة التي تتصل بهذا الموضوع وفيرة للغاية، بحيث تتيح للباحث خوض ميدان واسع من البحث. وإذا ما قرأنا كتاب "فريزر" عن "الفولكلور في العهد القديم" فإننا نجد أنفسنا أمام نماذج من الفولكلور الذي يتصل بالأرض المقدسة بطبيعة الحال. ولكننا نلاحظ في الوقت نفسه، أن المؤلف الذي نجح في جمع مادة هائلة من آداب العالم بدقة وعناية، لم يستمد من فلسطين نفسها، إلا القليل من المادة الفولكلورية الحية. وهنا تراءى لي



نساء فلسطينيات من بيت لحم.

كم أن دراسة هذه البلاد، من الناحيتين الاثنولوجية والفولكلورية لم تلق العناية الكافية من الباحثين". ثم تحلل الباحثة الأسباب الحقيقية، لعدم "العناية الكافية" لتقول: "أنني على يقين. بل أنني أستطيع أن أقدم الدليل في بعض الأحيان، على أن هذا الإهمال، لا يرجع إلى نقص في المادة الفولكلورية، أو قلة النماذج، وإنما مرجع هذا، إلى أن جمع مادة التراث الشعبي في أرض فلسطين، قد أهمل عن عمد، لأن الباحثين، لم يحاولوا، أن يجنبوا أنفسهم التعرض لخطرين داهمين، أعدّهما المعوقين الأساسيين للدراسة الموضوعية السليمة.

أما الخطر الأول والأكبر، فهو يتصل بفكرة الأرض المقدسة، وأنا أطلق عليه "الخطر الإنجيلي"، فمن الملاحظ أن موضوع الأرض المقدسة، قد أغرى بعض الباحثين، أن يعرضوا عادات شعب فلسطين وتقاليده، ووجهة نظره في الحياة الحديثة، التي يعيشها عرضاً خالياً من كل نقد، بقصد إثبات أن حياة الشعب الفلسطيني بكافة جوانبها، ليست سوى استمرار لحياة الشعب، في الأرض المقدسة، كما هي مصورة في الأناجيل، بخاصة في العهد القديم. فكثيراً ما حاول الباحثون وضع الجسر، الذي يربط، بين كلتا الحياتين، من خلال الربط بين حياة الشعب الفلسطيني المعاصر، ونصوص من العهد القديم. حقاً أننا لا ننكر الصلة بينهما، من حيث أن كلتا الحياتين، ترتبط بطبيعة الأرض المقدسة، ولكن هذا لا يعدّ مبرراً كافياً، لأن يدفع الباحثين، إلى إغفال حقيقة جوهرية، وهي أن الشعب العربي، الذي يمثل سكان فلسطين الأصليين هو موضوع الدراسة، وليس اليهود. كما أنه ليس مبرراً، لأن يدفعهم إلى إغفال حقبة من الزمن، تقرب من ألفي عام وأكثر، تفصل بين سكان فلسطين الأصليين، واليهود الذين وفدوا إليها بعد ذلك، وهي حلقة من التاريخ، لا يمكن أن تفسر بمجرد فكرة "الشرق الذي لا يتزحزح". وإذا كانت النصوص، التي أشرت إليها في الإنجيل قليلة للغاية، فربّما يرجع ذلك، إلى خوفي البالغ، من أن أمزج بين شعب وشعب.



فلسطينيات صامدات في وجه الاحتلال.

وأما الخطر الثاني، الذي لم يحاول بعض الباحثين تجنبه، فهووضع الخصوصيات في الدراسات الشعبية موضع العموميات. هذا فضلاً على أن كثيراً من الباحثين، لم يحرصوا على تدوين أقوال الرواة، كما لم يحرصوا على ذكر المكان الذي جمعت منه المادة"

.وتشير "د. نبيلة إبراهيم"، أن الباحثة، اختارت قرية "ارتاس"، لكي تكون مستقراً لها، وللقيام بدراسة موضوع محدد "وهو مقارنة حياة المرأة الفلسطينية في هذا العصر، وحياتها كما تنعكس في الكتب الدينية"، بعد أن وجدت من المستحيل، دراسة هذا الموضوع، إلا بارتباط هذه الظاهرة بالمجتمع بوصفه كلاً، وإلا في منطقة جغرافية محددة.

وقد كانت نتيجة البحث الميداني وغنى المادة، التي جمعتها الباحثة، أن خصصت بحثاً، يقع في مجلدين "حول الزواج استعرضت فيه التطور التاريخي لحياة القرية العربية في فلسطين، كما استعرضت فيه بيئتها الاجتماعية، التي تعدّ أساساً لكل دراسة فولكلورية أو اجتماعية، كما نشرت بعد ذلك بحثاً آخر، وفي مجلدين أيضاً عن "الأطفال العرب في القرى الفلسطينية". فكان نشرهما باللغة الانجليزية. أما أبحاثها الأخرى عن المجتمع الفلسطيني، فقد كانت، باللغتين: الفنلندية والسويدية.

نذر المحابيس

ولعلّ من الجدير أخيراً، أن نشير، بأن كتاب "الأطفال العرب في فلسطين" فصلاً خاصاً بعنوان "قيمة الطفل"، جاء فيه حسب – د. نبيلة إبراهيم – أن اعتزاز الشعب الفلسطيني بأطفاله، ليس مصدره العاطفة العائلية فحسب، وإنما مصدره اعتزاز الشعب بكيانه، فالقبائل والأسر العربية، تكون مجتمعاً متماسكاً، يكاد يكون مستقلاً عن الحكومات التي كان الشعب، ينظر إليها، بوصفها قوة معادية غريبة. وفي ظل هذا الإحساس، اعتز الشعب الفلسطيني بأولاده، بوصفهم امتداد لكيانه ووجوده. وفي ظل هذا الإحساس، تعاطف الشعب، مع



الذين كانوا، يطرحون في السجون، ولا يجدون فيه حتى أودهم. ولهذا فقد نشأت بين الشعب عادة "نذر المحابيس" فقد كانوا ينذرون. – إذا رغبوا في تحقيق أمر من الأمور – أن يقدموا طعاماً للمسجونين.

كتب المستشرق "اينوليتمان" عن كتاب "الزواج في القرى الفلسطينية"، في مجلة الدراسات السامية يقول:

"لم يسبق أن ظهر كتاب في الدراسات الشعبية والاجتماعية على هذا النحو.. لقد تعرضت الباحثة لأدق تفصيلات الحياة الشعبية الفلسطينية، فأبرزت بذلك خصائص الشعب الفلسطيني الأصيل من جميع زواياها".

وكتب "هنري سبوير" في مجلة المجتمع الشرقي الأمريكية، عن كتاب الزواج:

"إن الكتاب يعدّ نموذجاً للدراسات الاثنوغرافية والفولكلورية، التي ينبغي لكل باحث فيها، أن يهتدي به".

وكتب "ماديسون بنتلي" في المجلة الأمريكية للدراسات النفسية حول كتابها "الأطفال العرب في فلسطين:

"أنها دراسة واعية في أحوال الطفل قبل ميلاده، وفي طفولته، سبقتها رحلة طويلة، في سبيل فهم المشكلات في حياة الشعب الفلسطيني، وفي سبيل تمثل البنية الاجتماعية في علاقاتها المتعددة الجوانب".

د. نبيلة إبراهيم

من مقال: هيلماجرانكفست

والتراث الشعبي الفلسطيني

مجلة الفنون الشعبية – العدد التاسع

السنة الثالثة – يونيو 1969

ص 58 – 66 وزارة الثقافة – المؤسسة المصرية العامة

بعد اغتصاب الأرض..

اغتصاب التراث الفلسطيني..!!

▪ التحرير.

"عام 1948 تعرضت فلسطين وشعبها، لأبشع مؤامرة سافرة، خطط لها، ونفذها الامبرياليون والصهيونيون، ونتج عنها تشريد أكثر من نصف سكانها، حيث حولوا من مواطنين فلسطينيين إلى لاجئين عرب، وازالت اسم فلسطين عن خارطة العالم، وأقيم على أرضها الكيان الصهيوني العنصري الاستيطاني التوسعي "إسرائيل".

عام 1967 احتلت إسرائيل باقي الأرض الفلسطينية، إضافة إلى احتلالها أراضي عربية أخرى. ويبلغ عدد الفلسطينيين اليوم حوالي أربعة ملايين فلسطيني، يعيش النصف منهم تقريباً على الأرض الفلسطينية، والنصف الآخر مشرد في الأقطار العربية المجاورة، وفي دول العالم.

ولم تقتصر المؤامرة الامبريالية الصهيونية، على انتزاع الأرض الفلسطينية، وتشريد معظم شعبها وتدمير القرى وإزالة آثارها من الوجود (ازيل حتى الآن أكثر من 350 قرية) بل عمد العدد الصهيوني، إلى سرقة التراث الفني الفلسطيني ونسبة إليه، أو محاولة طمس وجوده، لأنه يشكل جزءاً من صراعنا الحضاري ضد العدو الصهيوني"(1).

"تحاول الصهيونية سرقة فولكلورنا، وهي تقدم على هذه السرقة، لأنها لا تمتلك تراث شعبياً، وهي عندما تعتمد على التراث اليهودي، فإنها تغفل، أن اليهودية دين جماعات عديدة من دول العالم، حتى القبائل اليهودية، التي كانت مرتحلة، فإنها لم تخلق حضارة خاصة بها ولا تراثاً. لهذا اعتمدوا التراث البابلي والكنعاني والسومري، عند تدوين التوراة، فاليهود لا يملكون الحيز المكاني، لأنهم لو كانوا كذلك لما وعدوا، بما سمي أرض الميعاد، ومن لا يملك الأرض وثقافتها الشعبية، لا يملك الفولكلور"(2).

"الفولكلور تعبير عن ذات الأمة وكشف لها، لأن الفولكلور حياة الأمم، الأمم بدونه لا تستطيع أن تعيش وتستمر، هو الذي يثبت شخصيتها وانتماءها، ولهذا عمل عددنا على سرقة فولكلورنا، قبل أن نصحو من كبوتنا ونكبتنا، ليثبت دعائم الصهيونية، ويخلق لها جذوراً وهمية عبر التاريخ، وليثبتوا أنهم أبناء هذه الأرض، لأن الفولكلور وليد الثقافة والحيز المكاني

زي فلسطيني من بيت لحم. ‹





مطرزة حديثة فلسطينية من انتاج جمعية انعاش المخيم/ ومصنوعات نحاسية.

ثوب فلسطيني من بيت جن (حوالي 1910).



Welcome to our Tourist Center

ISRAEL DISCOUNT BANK

16 Mapu St., corner 71 Ben Yehuda St.
For practical financial advice

THE JERUSA[LEM] POS[T]

Thursday, February 7, 1980



This is one of the designs being

Weizman in Knesset debate:

'We're in Hebron and we're staying there'

Post Knesset Reporter

"We have returned to Hebron, and we shall stay there," Defence Minister Ezer Weizman declared in the Knesset yesterday. He was making a government statement on the situation in Hebron, following the murder there last Thursday of Jehoshua Sloma, a Kiryat Arba yeshiva student.

Weizman made no specific reference to the suggestion made at last Sunday's cabinet meeting that five houses in Hebron formerly owned by Jews be re-occupied by Jews. The suggestion, proposed by Agriculture Minister Ariel Sharon, is to be discussed at next Sunday's cabinet meeting.

At the conclusion of yesterday's debate, the Knesset adopted a resolution "taking note" of Weizman's statement. It rejected an Alignment draft resolution expressing opposition to the settlement of Jews in Hebron.

"We have not returned to the City of the Patriarchs in order to displace the Arab inhabitants," Weizman said. "We have returned to it, and we shall remain there, because we were there in most periods of the past, and because it is our right to live in this area, which is rooted in our religious and national heritage."

Weizman said that security measures in the territories would be tightened in order to ensure the

(Continued on page 3, col. 3)

Military gov't considers lifting of Hebron curfew

By IAN BLACK
Jerusalem Post Reporter

Senior officers in the Judea and

Kawasma said that the question of allowing settlers from Kiryat Arba to live in Jewish-owned

Egypt cancels boycott

Tohami's shadow over talks

Post Mideast Affairs Editor

Israel and Egypt last night opened negotiations for advancing the implementation of full normalization of relations, although the event was heavily overshadowed by the anti-Jewish statements made by Mohammed Hassan Tohami — one of President Anwar Sadat's top aides.

Meeting in Tel Aviv, the negotiators were quick to voice assurances that Tohami's attacks would not affect their determination to establish complete bilateral ties. Their aim is to set up committees for negotiation of bilateral agreements in all spheres by mid-March, instead of next July as stipulated by the peace treaty signed last March.

The normalization of relations went into effect on January 26 — one day after the completion of Israel's initial withdrawal from two-thirds of Sinai. The Egyptian



This is one of the designs being considered for the wardrobe of El Al's first class air hostesses (Story — Page 2) (Jacob Katz)

احد مظاهر نسب التراث الفلسطيني الى العدو الصهيوني ، في الصورة تصميم لزي مضيفات شركة طيران العال الاسرائيلية المنقول عن الزي الشعبي الفلسطيني. (نشرت في صحيفة الجيروزاليم بوست ٨٠/٢/٧) .

An Example of how the Zionists attribute Palestinian heritage to themselves. This picture shows the design of the Israeli El Al airlines hostesses copied from a Palestinian national dress (Appeared in the newspaper Jerusalem Post of 7.2.1980).

وتفاعلهما.

لقد وضع الصهاينة تراثنا الشعبي داخل السجن، قدموا العرس الفلسطيني، على أنه عرسهم، وبعض الأغاني على أساس أنها أغنيتهم مثال دلعونا، التي تغني في بلاد الشام (منطقة تواجد الكنعانيين فقط)... غنوها في أوروبا وامريكا، وترجموها إلى اللغة الانجليزية كتابة وغناء، وأدوها في مناسباتهم... مع الإبقاء على اللحن الموسيقي، وأحياناً على لفظة (على دلعونا) كلازمة.. وعدم السماح للفرق الفلسطينية بالسفر إلى الخارج، لتمثيل الشعب الفلسطيني، بعد حادثة فرقتي باقة الشرقية والطيبة، اللتين سمح بسفرهما إلى الولايات المتحدة الأمريكية، لتمثيل (إسرائيل) في مهرجان فولكلوري عالمي، لكن الفرقتين لم تفعلاً ذلك، لأنهما فرقتان فلسطينيتان... وكان يعرض العرس الفلسطيني، وخاصة (الدرزي) على أنه عرس إسرائيلي في دول أوربا وأمريكا ويعلقون على ذلك بأن آباءهم وأجدادهم، كانوا يمارسون ذلك قبل مئات السنين.

باختصار شديد، كل شيء صادروه، ليكتبوا عليه ما شاؤوا،



LERNER NEWSPAPERS, WEEK OF DECEMBER 5, 1978

Mayoral handshake

MAYOR MICHAEL BILANDIC EXTENDS greetings to Mazal Marili, N. Seeley, during the 19th annual holiday folk fair at Navy Pier. Mazal appeared as Miss Israel during the two-day event, which drew 240,000 people. Heather Bilandic (center) looks on.

احد مظاهر نسب التراث الفلسطيني الى العدو الصهيوني. في الصورة يبدو رئيس بلدية في الولايات المتحدة وهو يصافح فتاة اسرائيلية تلبس الثوب الشعبي الفلسطيني على انه اسرائيلي في المهرجان التاسع عشر للفلكلور باسم ملكة الزي الشعبي الاسرائيلي (الصورة نشرت في صحيفة ليرنر ٧٨/١٢/٥).

An example of how the Zionists attribute Palestinian heritage to themselves. This picture shows Mayor Bilandic (USA) shaking hands with an Israeli girl wearing a Palestinian national costume but falsely described as Israeli at the 19th annual holidy folk fair. The girl is posed as Miss Israel in folkloric fashion (Appeared in the American newspaper LERNER, of 5.12.1978).

الثوب الفلسطيني صار لباساً للمضيفات العاملات في شركة (العال الصهيونية) ونحن لسنا بحاجة لإثبات صحة وأصالة هذا الثوب، فالعالم كله يرى عبر الشاشة الصغيرة، بأن المرأة الفلسطينية، ما زالت تلبسه، وتقارع سلطات الاحتلال وهي ترتديه، رمزاً وهوية لها. الشيكل تحريف أخذوه من (الشاقل). الذي هو وحدة متداولة في البيع، منذ أيام أجدادنا الكنعانيين. الآثار، الطابون، التزيينات التي في البيوت، الحرف اليدوية، الحكايات الشعبية والأمثال.. كل ذلك دوّنوه وسرقوه، ليثبتوا أنهم أبناء هذه المنطقة، لأن من لا تراث له لا مستقبل له، فالشعوب التي تخاف على نفسها من الضياع تتمسك بتراثها، وقد فعل شعبنا الفلسطيني ذلك، ليثبت قدرته على الوجود والاستمرار، اللذين هما نقيض الوجود الصهيوني، لأن الصهيونية هي إفراز الامبريالية.

وإني أرى أن كشف الزيف، الذي تقوم عليه دراسات العدو

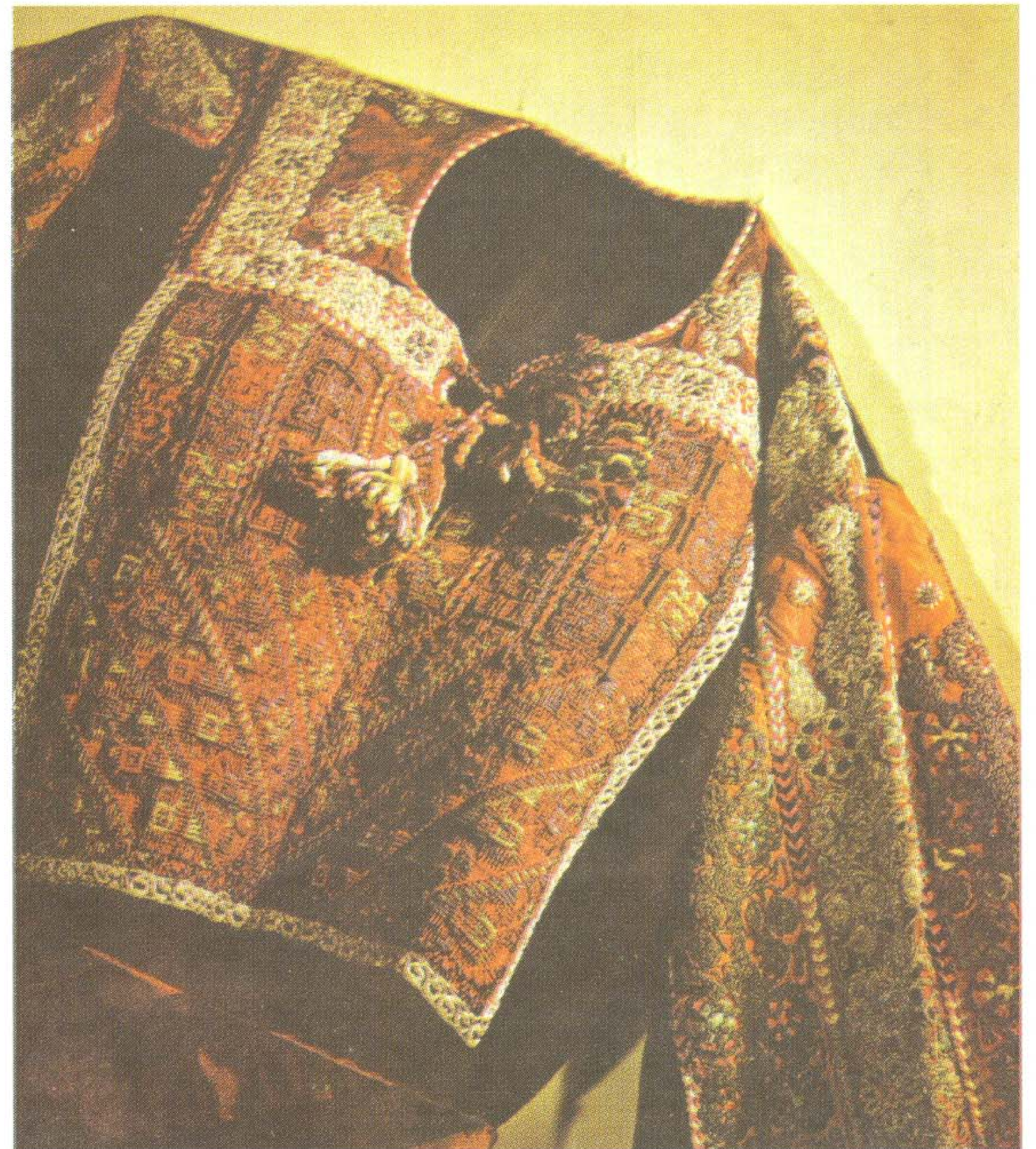
الفولكلورية، هو فضح للمجتمع الهجين القائم على الاستعمار والإبادة والسرقة، وعلى هذا فإن الدراسات الفولكلورية الفلسطينية، بقدر ما تبين الحقيقة، تولّد الثقة بالانتماء، ومع أن هذه مهمة وطنية هي أيضاً مهمة إنسانية، ومن هنا أرى أن تعطي الدراسات الفولكلورية الفلسطينية الأولوية، ليس فقط في النشر والثقافة والتأليف، بل في الترجمة والمساهمة العالمية، في دعم هذا الجانب، لما له من حياة تدعم حياتنا ووجودنا الثقافي والاجتماعي[3]".

"للفولكلور وظائف في حياتنا، وفي صراعنا مع عدونا الصهيوني، الذ قام بسرقته، ليوهم اليهود والعالم، أنه ابن هذه الأرض، ووارث تراثها الشعبي. فلجأوا إلى تقديم العرس الفلسطيني والأغاني والرقصات في المهرجانات العالمية، على أنها من موروثهم. كما انتزعوا قرص الفلافل من أفواهنا، ليكتبوا عليه، أنه أحد أكلاتهم الشعبية، والبسوا المضيفات اللباس الفلسطيني الخاص بمنطقتي القدس ورام الله، وغيروا اسم عملتهم إلى الشيكل، الذي هو تحريف للشاقل الكنعاني.

إننا بحاجة إلى جمع وتوثيق كل ماله علاقة بالتراث الشعبي والمحافظة عليه، ونقله للأجيال الفلسطينية، والتعريف به على الصعيدين العربي والعالمي.."[4].



ثوب فلسطيني من منطقة القدس (حوالي 1930).



ثوب فلسطيني من منطقة القدس (حوالي 1930).

المصادر:

(1) شموط، إسماعيل: الفن الشعبي الفلسطيني دائرة الإعلام والثقافة- منظمة التحرير الفلسطينية- بيروت.

(2) عوض سعود عوض: تعبيرات الفولكلور الفلسطيني- دار كنعان دمشق- طبعة أولى 1993 ص 225.

(3) المصدر السابق، ص 30 – 31.

(4) المصدر السابق، ص 11.



زي رام الله.

التطريز الفلسطيني ..
قراءة سيميولوجيّة..
(كيس التبغ نموذجاً)!!..

زكي سلاّم*

المقدمة:
للتراث حضور يزداد قوة يوماً بعد يوم تصدت له العديد من الدراسات في العلوم الإنسانيّة والفلسفيّة، وأعطته أهمية أوضحت الكثير من مكنوناته، فالبنيويّة كمنهج تحليل ومقارنة لعلوم الأناسة واللسانيات أعطت للتراث كنتاج إنساني الكثير من المعارف، وأوضحت الكثير من المفاهيم الجديدة. وعلم الدلالة من العلوم التي يمكن أن تتناول التراث من خلاله لتعطيه بعداً جديداً جديراً به.

في الإطار الكبير للتراث، يمكن إضاءة بعض النقاط الصغيرة، ووضعها تحت مجهر هذا العلم، لتشكل مجموعة هذه النقاط بنى، توصلنا إلى آفاق أخرى، تمكن أن نرى من التراث خلالها بمجمله وبعين جديدة. التطريز في الأزياء، والأثاث القماشي الفلسطيني، من المواضيع الغنية القديمة الجديدة المرتبطة بالمكان، وتقلب الحضارات، وهي تستحق الكثير من الإضاءة، خاصة أنها ما زالت موجودة ولها حضورها، وجماليتها، وشعبيتها، وحتى بعدها السياسي والاجتماعي، وهذه محاولة متواضعة لتطبيق منهج التحليل السميولوجي على التطريز الفلسطيني لاستكشاف البنية المحددة التي تؤثر على شكله وجماليته ورسالته.

إشكاليّة البحث:
هل يمكن قراءة نموذج من التطريز للأزياء، والأثاث الشعبي الفلسطيني، والتعامل معها كرسالة (نص مرسل) سوف يجد متلق، يفهم رامزته، وربما يقوم بالرد؟ يبدو هذا السؤال غريباً للوهلة الأولى، فبالرغم من دلالات الأزياء التي درسها بعض الباحثين، غير أن دلالة التطريز نفسه، قد تبدو غريبة بعض الشيء، إلا إذا عرفنا، أن كل وحدة من هذه الوحدات المترابطة مع بعضها، مجموعة لها شكل المحور السياقي (سانتاغم) تتراكب عليه علامات تنتمي كل منها إلى مجموعة من محاور استبداليّة (براديغم).

لمحة تاريخيّة:
عندما نقول: تطريز، يحضر النسيج، الذي يشكل المادة الحاملة، والأثر الأول الملموس، عن وجود التطريز، في حضارات المنطقة. عثرت السيدة كاثولين كينيون في أريحا على تمثال، تعتقد أنه يخص أم الآلهة، يرجع تاريخه إلى الألف السابع قبل الميلاد. وقد حرص النحات، على إظهار العباءة الفضفاضة فوق الجسم.

ولوحظ في جماجم مكسوة بالجص، تعود ربما إلى ديانة عبادة الأجداد، وجدت في أريحا، بدا غطاء الرأس في عدد منها، يشبه إلى حد بعيد (الوقاية أو الصمادة)، وهي غطاء الرأس الحالي. وفي تل الغسولة عثر على جداريات، أوضحت نماذج من التصوير أنها تحوي أزياء مطرزة من العصر الحجري الحديث، نجد شبيهاً لها في أعمال فرعونيّة، تصور وفداً من الكنعانيين، يرتدي الرجال فيه ما يشبه (القنباز) المعروف

* نحات.



كيس التبغ بعد الخياطة.

اليوم على امتداد الساحل السوري الطويل، وإلى جانب الرجل تبدو نسوة يلبسن أثواباً مطرزة. والفلسطينيون القدماء، اعتنوا بالتجارة عناية كبيرة، جعلت المتوسط بحراً خاضعاً لتجارتهم، وأكثر ما عرف عنهم كان صناعتهم الأصباغ، وأشهر هذه الأصباغ الأرجواني، من حيوان الفينكس البحري، والقرمزي من دودة تعيش على السنديان، وهذه الألوان ما زالت إلى اليوم الألوان الأكثر حضوراً في التطريز الفلسطيني. ومن الألوان المعروفة ايضاً والتي ما زالت من الألوان الأساسيّة: الأصفر الذي يستخرج من نبات الكركم، البني من نبات الكرمة، الأزرق من نبات النيلج.

تعريفات

لقد عرف الكثير من العلماء التراث (الفلكلور) أنه اصطلاح انجليزي الأصل يعني حكمة الشعب.[1]

وهو العلم الذي يتخصص في دراسة الآداب والفنون الشعبيّة، التي يمكن أن تقسم إلى عدة فروع منها الأزياء الشعبيّة والأثاث المستند بجوهره على النسيج.

---

(1) مزين، عبد الرحمن، موسوعة التراث، منشورات فلسطين المحتلة (صامد)، صفحة 9.



نموذج الدراسة قبل الخياطة.

وهذا الجزء من التراث، تتناقله الأجيال عبر العصور، فن جماعي صادق منسجم مع المكان، والثقافة، والظروف الاجتماعيّة، وسوف يتضمن كل مصطلح، عن الأزياء الشعبيّة في بحثي هذا، الأثاث المستند بجوهره على النسيج، بالإضافة إلى عناصر من الأزياء، مثل الأثواب وأغطية الرأس ... الخ ومن أهم عناصر الأزياء الشعبية الفلسطينيّة التطريز.

والتطريز: هو ضرب من الزخرفة المتوارثة، مادته الخيوط الملونة، وأداته الإبرة، وحامله النسيج، تخيطه الفتيات على الملابس، والأثاث القماشي، كنوع من التقليد الاجتماعي، وطريقة لتجميل الأزياء، ولإظهار المهارة، يشترك في استعمال التطريز، البدويات والفلاحات والمدنيات على السواء، وعند البدو قد تبدأ الفتاة بتطريز حاجياتها من الملابس والأثاث من سن التاسعة، كجهاز للعرس، بسبب الزمن الكبير الذي تحتاجه، لتطريز هذا الكم الكبير من الأشياء، والمساحات، والنساء الأشهر في التطريز يوصفنّ بكونهنّ (معدلات) تعبيراً عن الاستحسان والإعجاب.

الألوان: إن أكثر الألوان حضوراً على صفحات القماش منذ الكنعاني، هو الأحمر القاني (فينكس) والألوان القوية الأخرى، الأخضر والأزرق والأصفر، وكذلك الأبيض والأسود وهما أيضاً ألوان النسيج.

دلالة الزخرفة من منظور التراث:

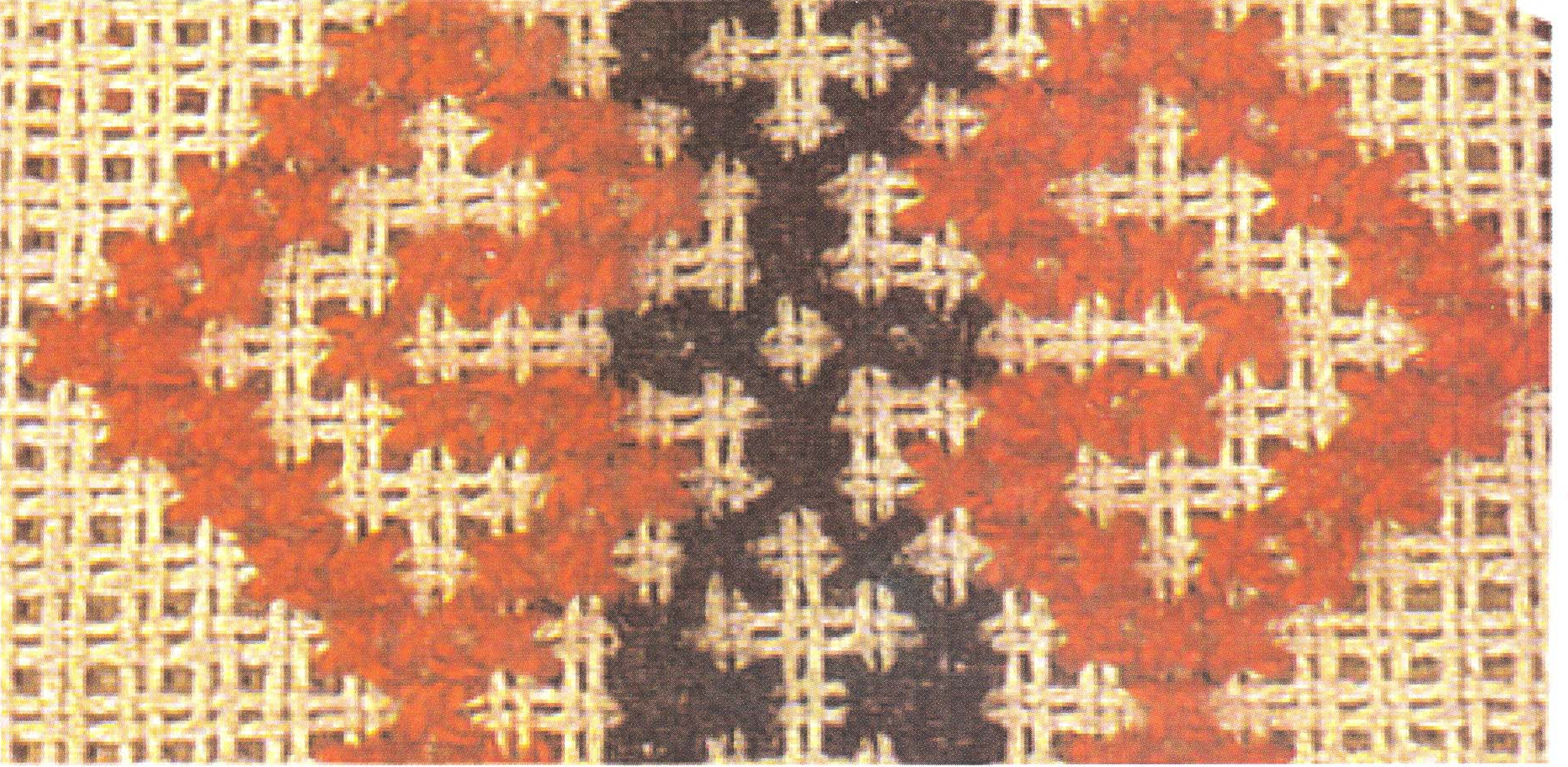
يطلق اسم (ثوب فلاحي) في المجمل على الثوب، الذي ترتديه المرأة البدوية والفلاحة والمدنية على السواء، وكلمة فلاحي تستحضر قصة معروفة لدى الجدات، طالما سُردت على الأحفاد (الأمير يتزوج من الفتاة الفلاحة) وهذا النص الشفوي، الذي يمجد الحرفة المرتبطة أساساً بسياق زراعي، ملخصها أن أميراً أحب فتاة فلاحة، وطلب يدها للزواج، وكان المهر الذي طلبته الفتاة، أن يتعلم الشاب حرفة، يسترزق منها، ورضخ الأمير لطلب الفتاة، وتعلم صناعة الحصر، وهكذا يتم الزواج، وتعيش الفتاة مع زوجها في القصر، إلى أن يحصل حادث للأمير، فيقع رهن الاحتجاز، من قبل جماعة، يسألونه عن العمل الذي يتقنه، وكان الجواب: أصنع الحصر، وأنه إذا صنع حصيرة، يمكن أن ينال حاملها مكسباً كبيراً، إذا أهداها للقصر، ويصنع الأمير الحصيرة، ويحملها الرجال إلى القصر، وحين تراها الزوجة، تتعرف على صناعة زوجها، ومن الرموز تعرف أن زوجها محتجز، لدى حاملي الحصيرة، ويتم الإفراج عن الأمير. إذاً هذا النص الشفوي، الذي أسس على تمجيد الحرفة، يوضح من جانب آخر، وبشكل قاطع إمكانية قراءة نص، من خلال عمل زخرفي من منظور التراث. وقد سمعت من كبار السن بعض الطرف والحكايات اللطيفة، والتي تصب في نفس السياق عن هذا التراسل بالرامزات، عبر رجال ونساء، ممن يملكون الفطنة، على صنع الرمز أو حله. ومن العادات أن تقوم الفتاة بصنع كيس للتبغ تهديه إلى خطيبها، أو لتهديه إلى رجلها بعد الزواج، ومن بين الكثير من أكياس التبغ، التي أهديت من الفتيات إلى رجالهم واحد، يحمل رسالة سوف أحاول قراءتها.

بعض وحدات التطريز، أسماءها ومرجعيتها في الواقع

التطريز الفلسطيني سمة من سمات المكان، فلا تكاد تخلو منه قبيلة أو قرية أو مدينة، ولكل مكان نموذج من الأزياء مرتبط به (ثوب تلحمي - من بيت لحم،ثوب مقدسي - من القدس ... الخ) ففي المدينة والريف ولدى البدو، نجد التطريز على الأزياء، وهي تشكل نفس الوحدات الزخرفيّة تقريباً (نفس الأيقونات) وهي ترتب بحسب المكان، الذي تصنع فيه، كنظام وحدات (سنتاغم) لها مرجعية مكانيّة، وبذلك فإن الثوب يعطي دلالة الانتماء إلى المكان. والوحدات الزخرفيّة مترابطة بالقالب العام للمنطقة ذات النموذج الزراعي، والمرتبط ربما بالديانات الزراعيّة القديمة، الممجدة للطبيعة، وانسجام الإنسان معها، كجزء فاعل ومنفعل بها، وتوحي بذلك الأسماء المتداولة لوحدات التطريز، والتي تكاد جميعها، تنطلق من مرجع العلاقة في الطبيعة ومفرداتها، ويجب ألا نغفل الامتداد الطبيعي للديانات الأخرى، التي جاءت في مرحلة زمنيّة لاحقة، كالمسيحيّة والإسلام، التي أعطت للتطريز سمات الفلسفة الجديدة للدين، فالإسلام على سبيل المثال أعطى التطريز البعد التجريدي، والابتعاد عن المحاكاة. كما أن بعض الوحدات الزخرفيّة (الأيقونات) المستخدمة في التطريز، لها مرجع في الرسم الزخرفي.

من هذه الوحدات:

سروه: الدال شكل هندسي ينظم بشكل محدد ومدلوله هو



القفل.

شجرة، ومرجعه في الواقع شجرة السرو المعروفة. وهذه العلاقة تحمل طابعاً بلاغياً، فهي استعارة عن طول القامة لدى الرجل، وعن الاعتدال في الوقفة، وعن الشباب المنضبطين في وقفتهم ...

ورد: الدال: شكل هندسي، ينظم بشكل محدد المدلول نبات شوكي، يحمل زهرة معينة جميلة المنظر عطرة الشذا (يقول الرجل العاشق عن الفتاة المختلف مع أهلها: لي وردة من هذه الشوكة). المرجع في الواقع الوردة المعروفة. وهذه العلاقة تحمل طابعاً بلاغياً فهي استعارة عن المحبوب عطر الشذا.

كأس: الدال: شكل هندسي، ينظم بشكل معين المدلول، فهو شيء يشرب به الحلو والمر، الماء والخمر، والمرجع في الواقع الكأس المعروفة، وهذه العلاقة تحمل طابعاً بلاغياً فهي استعارة عن اللقاء والعشرة.

شربة: الدال شكل هندسي، ينظم بشكل معين المدلول فخارة لشرب الماء ... المرجع في الواقع الفخارة التي شربنا بها ..

تاج: الدال شكل هندسي ينظم بشكل محدد المدلول التاج، رمز الملك، المرجع في الواقع زي يوضع على رأس الملك ..

وهناك عناصر عديدة، توجد في الأزياء الفلسطينيّة، نعدد بعضها:

عصفور على كأس، ريش، أسنان، مشط، شمعدان، أسنان منشار، سبل، دوالي، بط، ديك، عصفور، فراشة، صوص، عروس، توت، لوز، شقح، ميه، بطن الحية، حجب، قلادة، بيت النمل، بيت العنكبوت، سجادة، خيمة الباشا، كتاب، حبال محشوة، قفل.

التحليل: كيس التبغ نموذجاً

إن كيس التبغ منذ البداية عنوان، يسير بنا إلى مفهوم علاقة بين رجل وامرأة، ففي السياق الاجتماعي، تقوم المرأة بصنع كيس التبغ وتطريزه، لتعطيه فيما بعد إلى رجل يضع به تبغه، ومن المعروف أن هذا الرجل، الذي صنعت الفتاة الكيس لأجله، هو زوج المستقبل، أو من تتمناه، أن يكون زوجاً لها، هذه المعرفة في السياق الاجتماعي والعرفي، وبعد قراءة لأسماء العناصر الزخرفيّة، الموجودة على كيس التبغ، فإننا نستطيع وضع هذه العناصر ضمن ثلاثة سنتغمات:

1. العروس-الصوص.
2. التاج-الشقح- الشمعدان.
3. الكتاب-الريش - القفل.

وفي محاولة إلى إرجاع كل وحدة، من هذه الوحدات إلى مرجعها في الواقع، وما يمكن أن توحي به نجد:

(1). العروس: فتاة تتهيأ للزواج ــــ فتاة جميلة طاهرة نظيفة متزينة ...

الصوص: صغير الدجاج-ضعيف-جميل-لطيف-طفل صغير ...

وهذه الوحدة السنتاغم تعطينا عروساً تتهيأ للزواج، وتتطلع إلى الأمومة والخصوبة وإنجاب الأطفال، وهذه الميزة فضيلة في الرؤيا الاجتماعيّة للمرأة-الزوجة عند أغلب الفلاحين.

(2) التاج: السلطان-الملك-الرجولة-الرفعة-المرأة تقول عن زوجها تاج راسي ... -الشمعدان-الإضاءة-محو العتمة-ما يوضع فوقه شمعة ــــ المرأة تقول عن زوجها نوارة بيتي.

-الشقح وهو ما تخلفه سكة المحراث بعد مرورها في الأرض: زرع النبات-الخصوبة في الأرض-الخصوبة-فعل الجنس ...

وهذه الوحدة السنتاغم، تعطي أن هذه الفتاة تتمنى هذا الرجل زوجاً لها وبعلاً مخصباً، يفرد سلطانه عليها، ورجولته الدائمة، وإنارة حياتها، يحمل في ذاته الرفعة والملك والسلطان (في المستوى الاجتماعي).

(3). الكتاب: كتاب عادي-قرآن كريم-انجيل مقدس-كتاب عقد الزواج ...

الريش: ريش الطير-العيشة الهانئة-الفراش الوثير-ريشة الكتابة-النعومة-الرفاهيّة ...

القفل (ويسمى القلب أيضاً): إغلاق-سجن-أمان من السرقة-قفص الزوجية-حب-دم مكان اختزان العاطفة ...

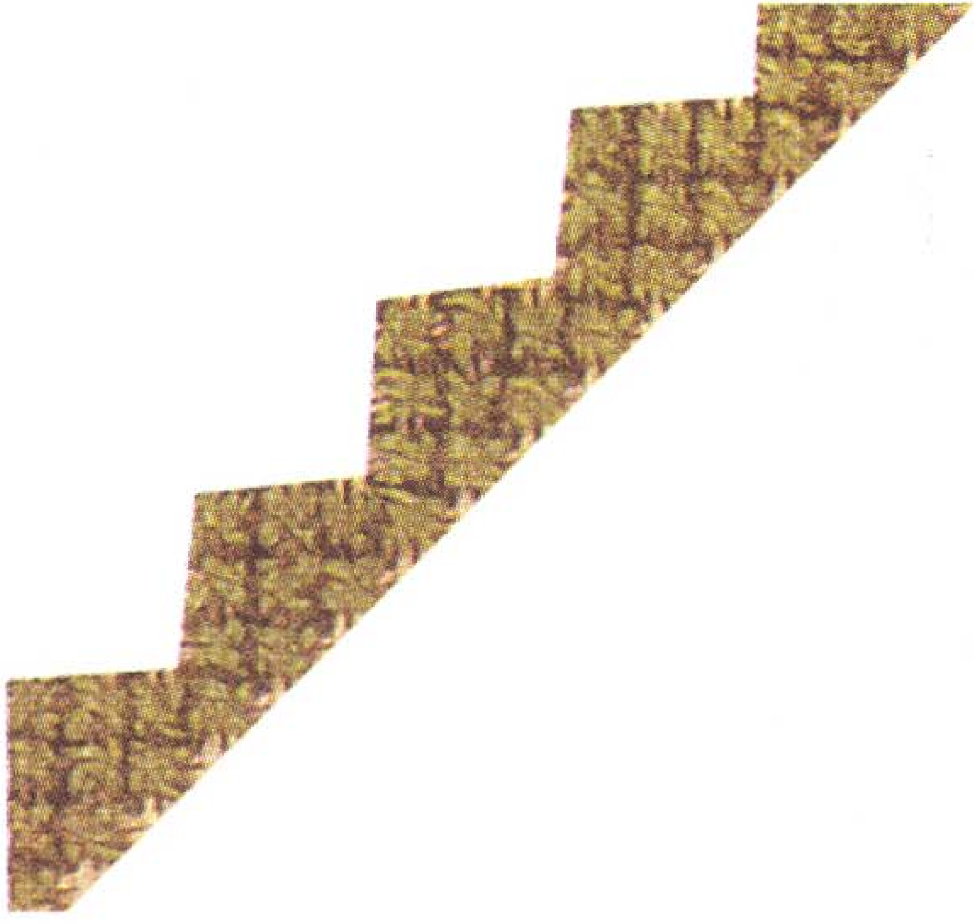
وهذه الوحدة السنتاغم، تعطي أن الفتاة تطلب الزواج، الذي يضمها مع الرجل بطريق الشرع والعرف، تضمهما حياة في طياتها الرفاهيّة والخصب، يعلوها رجل ذو سلطان ومجد، ونستطيع ضمن إدراكنا تزامن وحدات التطريز، وبسياق إرجاعنا أنفسنا إلى المفاهيم، الاجتماعيّة، أن نصف ثلاثة أزمة متتالية:

الأول: عروس قبل عقد القران أسفل الموضوع، ورجل تاج لرأس المرأة في الأعلى، يفصل بينهما الكتاب (عقد القران).

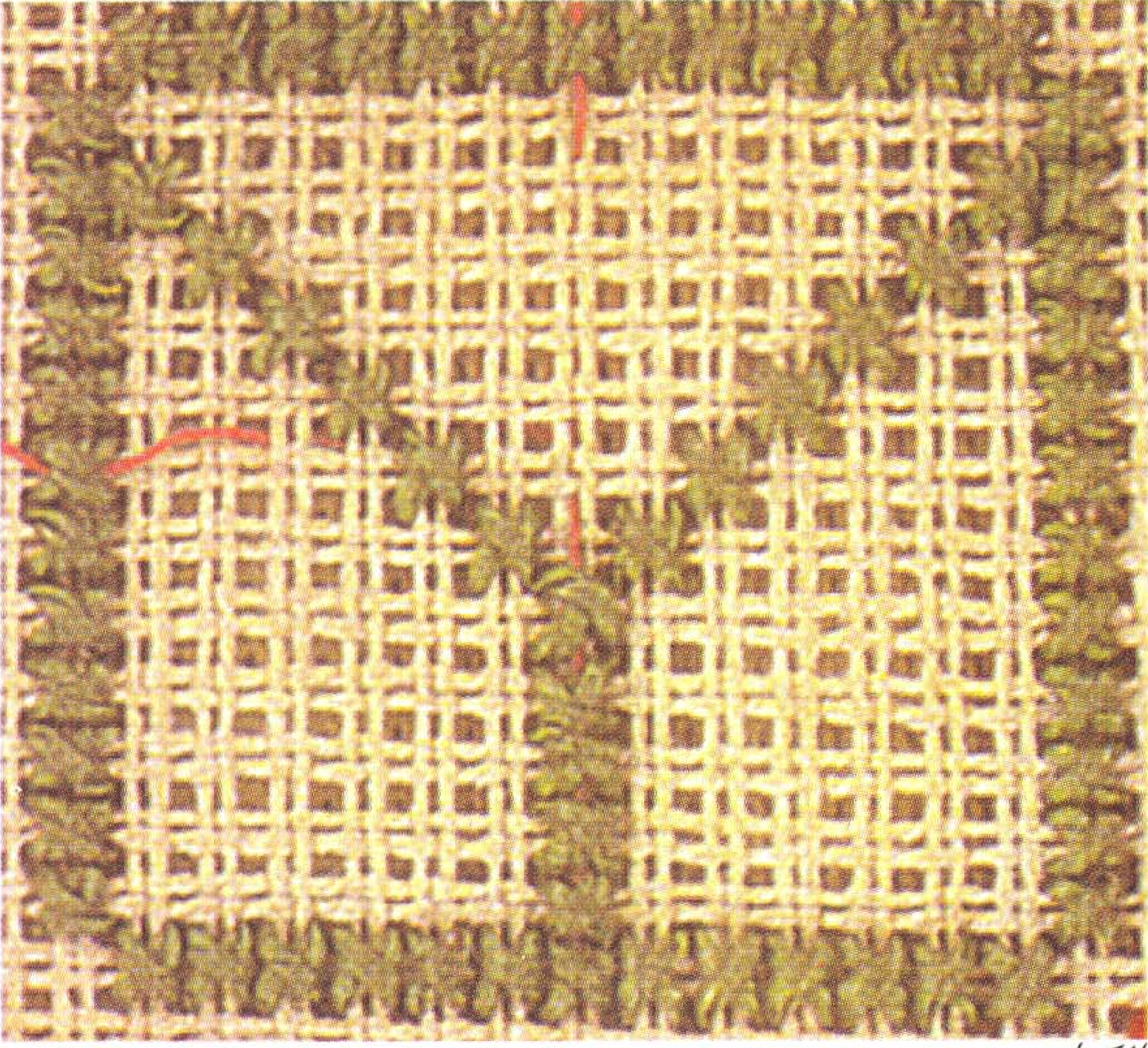
الثاني: الزواج بعد عقد القران، سيملؤه الأطفال الذين يعيشون في رفعة وبحبوحة عيش.

الثالث: بعد الزواج قفل يقفل بأقفال على جانبي الموضوع، وهو إغلاق لقلب الحبيب على محبوبه.

وقد وضعت الفتاة ترتيباً للوحدات الزخرفيّة، أعطى دلالة



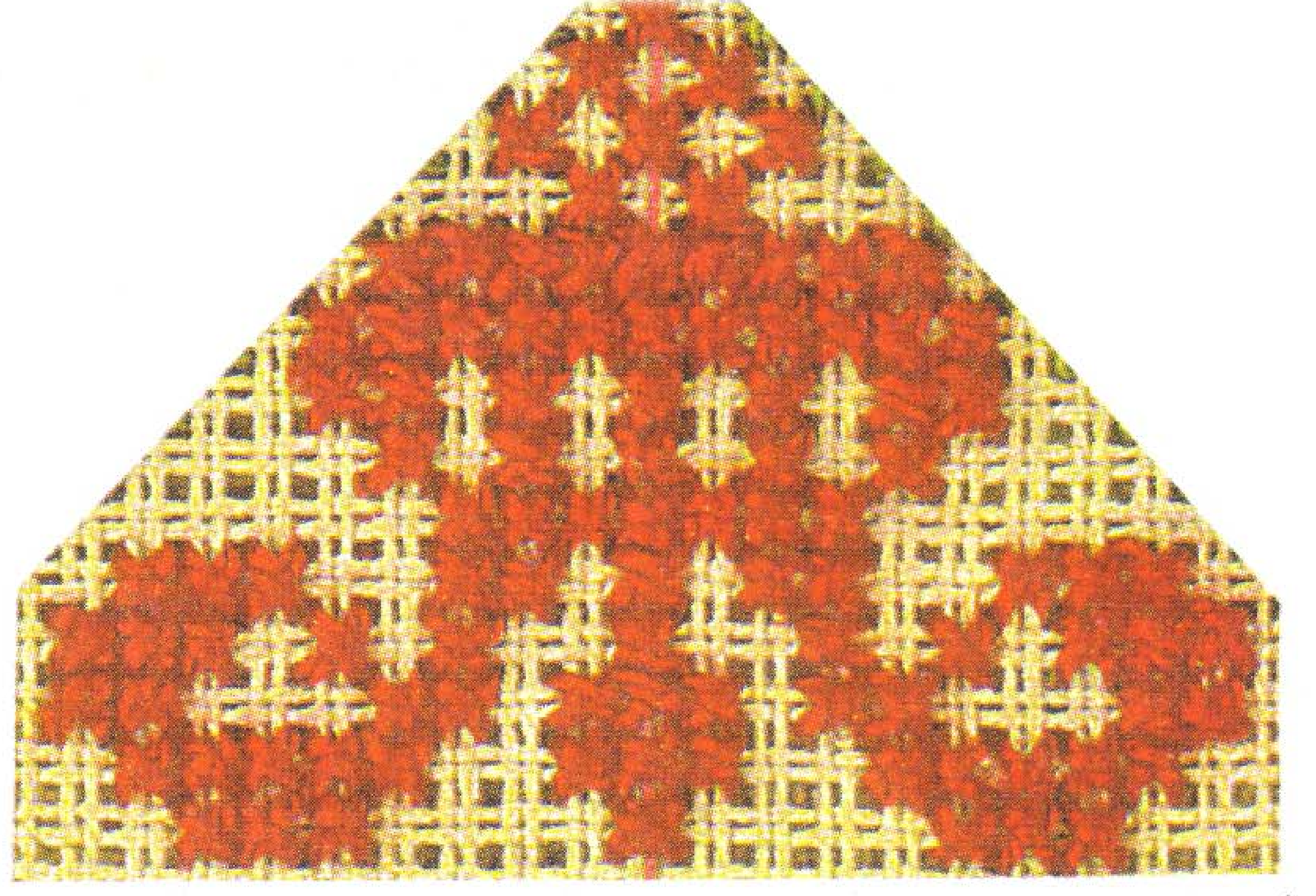
الشقح.



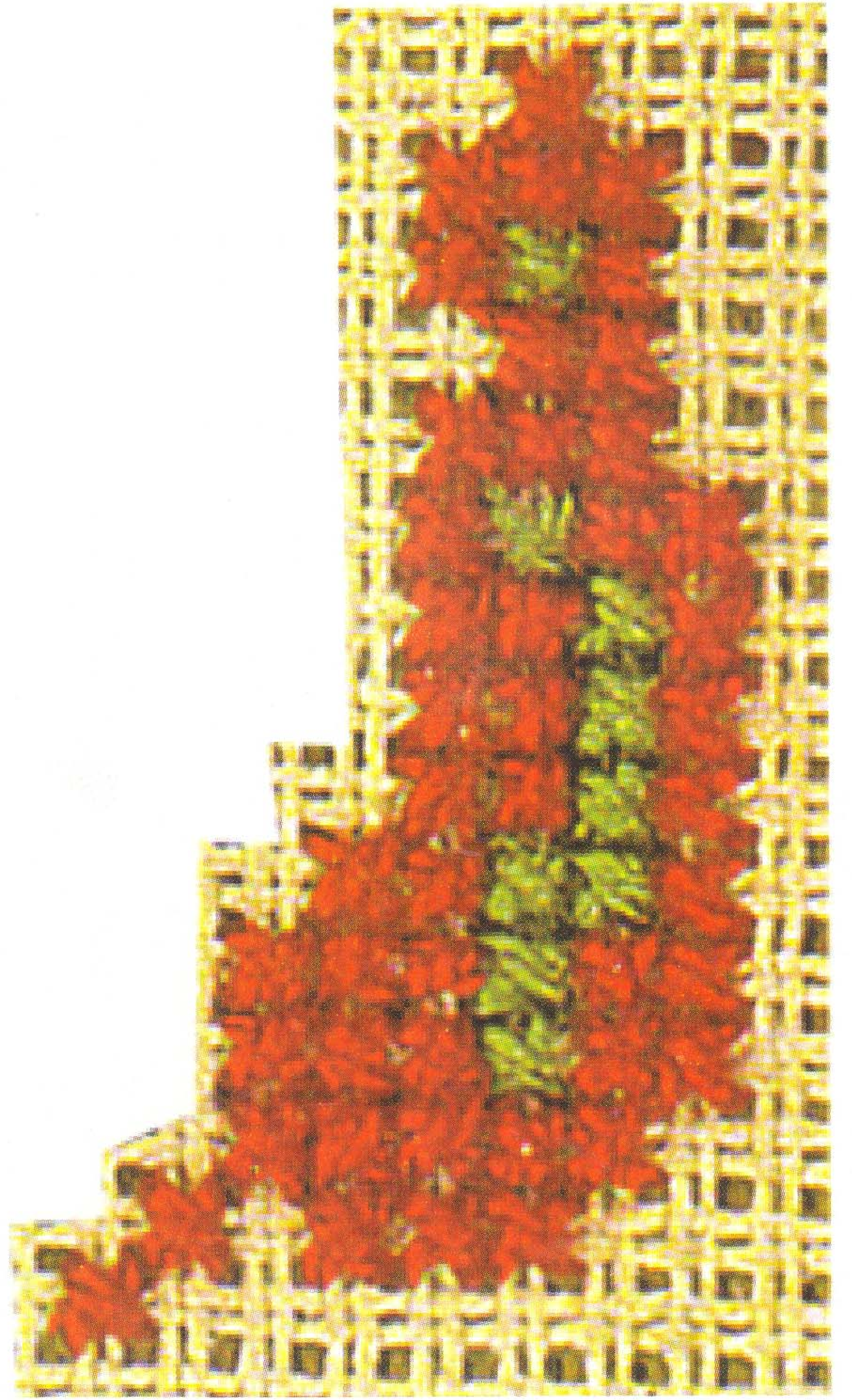
الكتاب.



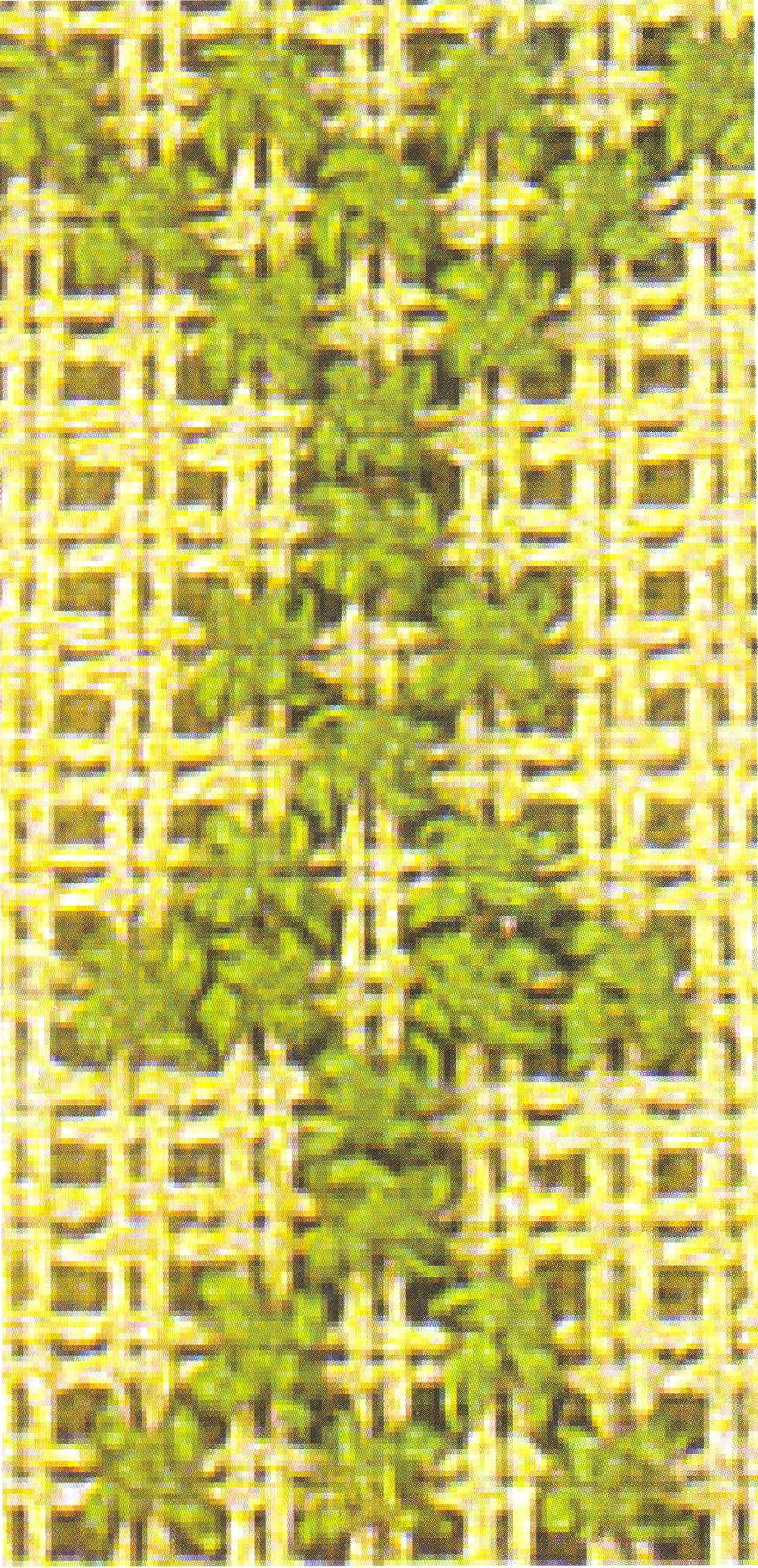
الريش.



التاج.

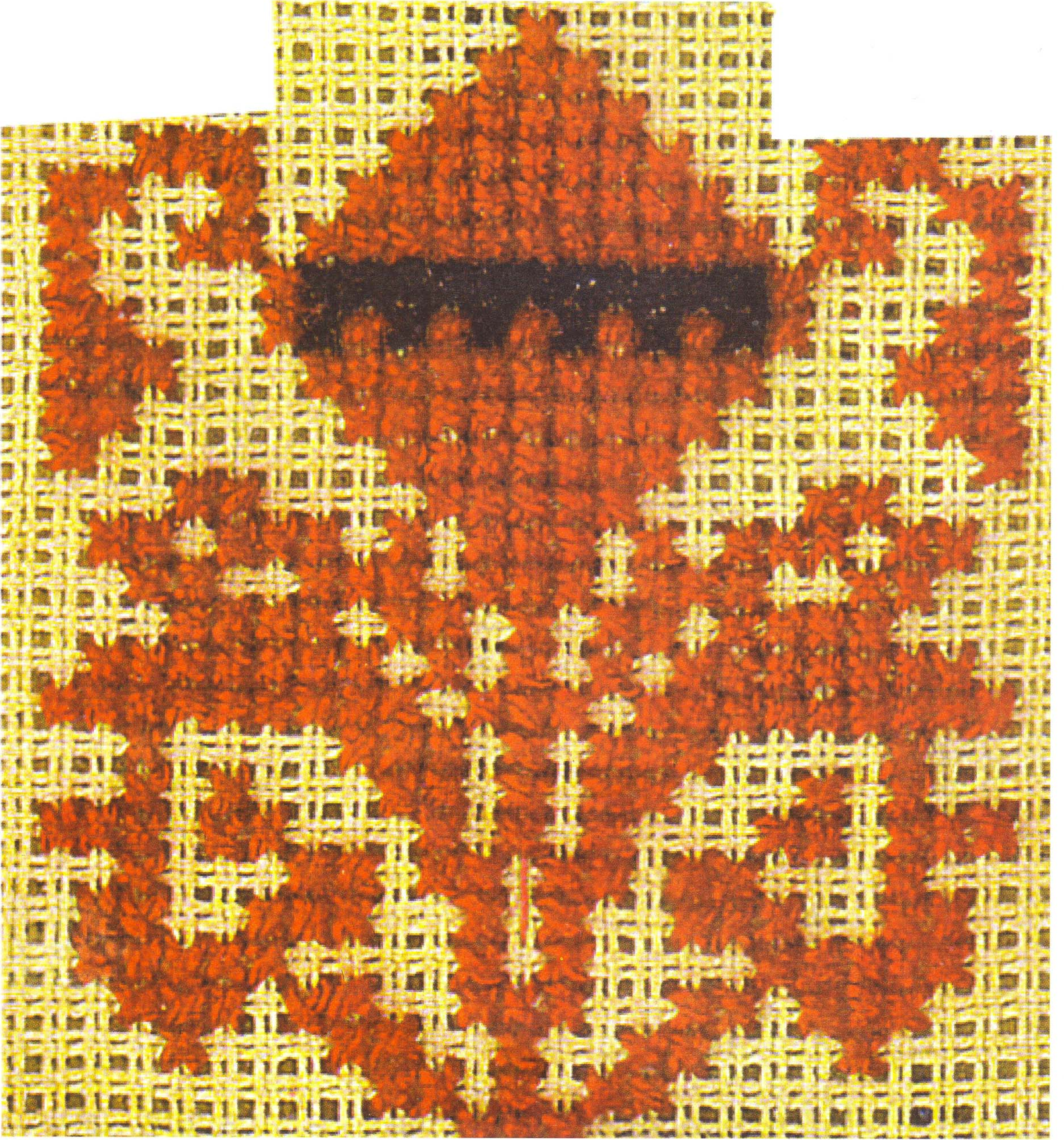


الصوص.



الشمعدان.

لأولويات الموضوع من حيث الأهمية، فالكتاب في وسط المشهد، يعطي له أولوية النظر، وأولوية الفعل، وهو ما يفصل الرجل عن المرأة، والأطفال على جانبي الكتاب، وجودهم رهن بوجود الكتاب، والعروس أسفل الموضوع، وما يرمز إلى الزواج أعلى الموضوع، والريش فوق وتحت الجميع، ونستطيع أن نحدد من هذه القصة، مخطط للقوى الفاعلة: ترغب المرأة بالزواج من الرجل، والذي سيقوم بفعل الخطبة لاحقاً، فالقوى



العروس.

الفاعلة في الموضوع هي الرغبة بالزواج، وهي رغبة المرأة، وإن كان الإحساس شبه حازم بقبول الرجل تنفيذ الرغبة، إلا أنه قد لا يقدم على الخطبة، لسبب خاص به، فيكون بذلك القوى المعارضة، وقد يساعد المرأة على تنفيذ رغبتها بالزواج، ويجعل الرجل قوة مساندة غير معارضة للكثير من المعطيات، التي رسمت لتجعل من الأسرة مطلباً مثالياً، في المقياس الاجتماعي في الزمن المحدد.

* * *

بيبلوغرافيا..

التراث الفلسطيني..

■ التحرير.

1 - الجوزي، صليبا: القروي الفلسطيني من الصرة إلى الحفرة، منشورات الإعلام المركزية لجمعية الهلال الأحمر الفلسطيني طبعة أولى- بيروت1975.

2 - عرنيطة، يسرى جوهرية: الفنون الشعبية في فلسطين- منظمة التحرير الفلسطينية مركز الأبحاث- بيروت1968.

3 - الخليلي، علي: التراث الفلسطيني والطبقات،دار الآداب- طبعة أولى- بيروت – 1977.

4 - مجموعة مؤلفين: دراسة في المجتمع والتراث الشعبي الفلسطيني، قرية تدمسعيا- منظمة التحرير الفلسطينية- مركز الأبحاث وجمعية الهلال الأحمر الفلسطيني- الكويت 1973.

5 - عوض، عوض سعود: دراسات في الفولكلور الفلسطيني- منظمة التحرير الفلسطينية- دائرة الإعلام والثقافة1983.

6 - عوض، عوض سعود: تعبيرات الفولكلور الفلسطيني- دار كنعان الطبعة الأولى- دمشق – 1993.

7 - الحشاش، عبد الكريم عيد: الأسرة في المثل الشعبي- دمشق1988.

8 - الحشاش، عبد الكريم عيد: فنون الأدب والطرب عند قبائل النقب دمشق1986.

9 -سرحان، نمر: الشعر الشعبي الفلسطيني- الجزء الأول- عمان 1980.

10 - حسونة، خليل إبراهيم: التراث الشعبي الفلسطيني- ملامح وأبعاد- مكتبة اليازجي غزة- 2006.

11 - الخليلي، علي: أغاني العمل والعمال في فلسطين- دار ابن خلدون طبعة أولى

12 - عبد الهادي، تودد: خراريف شعبية- دار ابن رشد- ط أولى- 1980.

13 - البرغوثي، عبد اللطيف: الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن- جامعة بير زيت- طبعة أولى- 1979.

14 - سرحان، نمر: موسوعة الفولكلور الفلسطيني-ج-5 عمان 1981. موسوعة الفولكلور الفلسطيني-ج-3عمان

15 - البرغوثي، عبد اللطيف: أغاني فلسطين في النصف الأول من القرن العشرين. مجلة بيادر- عدد-6 صيف -1991 صادرة عن دار الثقافة م.ت.ف تونس.

16 - زياد، توفيق: صور من الأدب الشعبي- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- ايلول 1974.

17 - مجلة المعلم الطالب: عدد فاض بالفن الشعبي الفلسطيني- آيار 1982 الاونروا- اليونسكو.

18 - أبو عمر، عبد السميع: التراث الشعبي الفلسطيني، تطويز وحلي- القدس تموز 1986.



نماذج من وحدات التطريز الفلسطيني.

19 - سرحان، نمر: الحكاية الشعبية الفلسطينية- منظمة التحرير الفلسطينية والمؤسسة العربية للدراسات- آيار 1974.

20 - الخليلي، علي: البطل الفلسطيني في الحكاية الشعبية- دار ابن خلدون- طبعة ثانية 1979.

21 - الحسن، غسان: الحكاية الخرافية في ضفتي الأردن- الناشر دار الجليل – دمشق 1988.

22 - الزريعي، عابد عبيد: المرأة في الأدب الشعبي الفلسطيني- مطبعة الوفاء الحديثة- طبعة أولى-القاهرة- 1983.

23 - زياد، توفيق: الأدب والأدب الشعبي الفلسطيني- طبعة أولى- بيروت – 1974.

24 - الأشقر، سعيد عيد: بربرة تاريخ وتراث وعائلات- المركز القومي للدراسات والتوثيق طبعة أولى- غزة 2005-.

25 - الورباشي، عبد المعطي: فن السامر في فلسطين- تراث الشعب الليبية- ديسمبر 1985.

26 - سعد، فؤاد عيسى: الحكاية الشعبية الفلسطينية- منشورات وزارة الثقافة – سلسلة الكتاب الأول (8) طبعة أولى-غزة- 2004.

27 - حسونة، خليل إبراهيم: الفولكلور الفلسطيني دلالات وملامح- مؤسسة الإرشاد القومي- طبعة أولى- رام الله- 2004.

28 - العارف، عارف: القضاء عند البدو- مطبعة بيت القدس- 1933.

29 - أبو حشيش، كايد: أغاني بادية فلسطين- دمشق- 1980.

30 - سرحان، نمر: أغانينا الشعبية في الضفة الغربية- منشورات دار الثقافة والفنون- 1984.

31 - أبو حشيش- كايد: الزواج في فلسطين- مجلة الكاتب الفلسطيني- العدد -44 كانون أول- 1983.

32 - محسن، علي فلاح: الأهزوجة الشعبية الفلسطينية في العرس الفلسطيني- مجلة الهدف- العدد -917 تشرين الثاني1983.

33 - إبراهيم، نبيلة: هيلما جرانكفست والتراث الشعبي الفلسطيني. مجلة الفنون الشعبية- القاهرة- العدد التاسع- يوليو 1969.

34 - سرحان، نمر: الأزياء الشعبية الفلسطينية- مجلة الفنون الشعبية- القاهرة- العدد12 – مارس 1970.

35 - لوباني، حسين علي: اللباس الداموني- مجلة الثقافة الشعبية- البحرين- العدد 7 – خريف 2009.

36 - شموط، إسماعيل: الفن الشعبي الفلسطيني- منظمة التحرير الفلسطينية- دائرة الإعلام- دار لبنان- بيروت.

37 - المزين- عبد الرحمن: موسوعة التراث الفلسطيني- منشورات فلسطين المحتلة- طبعة أولى – 1981.

* * *



داوود العربي في فلسطين.

فنانون أجانب في القدس..!!

أ.د. عبداللطيف سلمان *

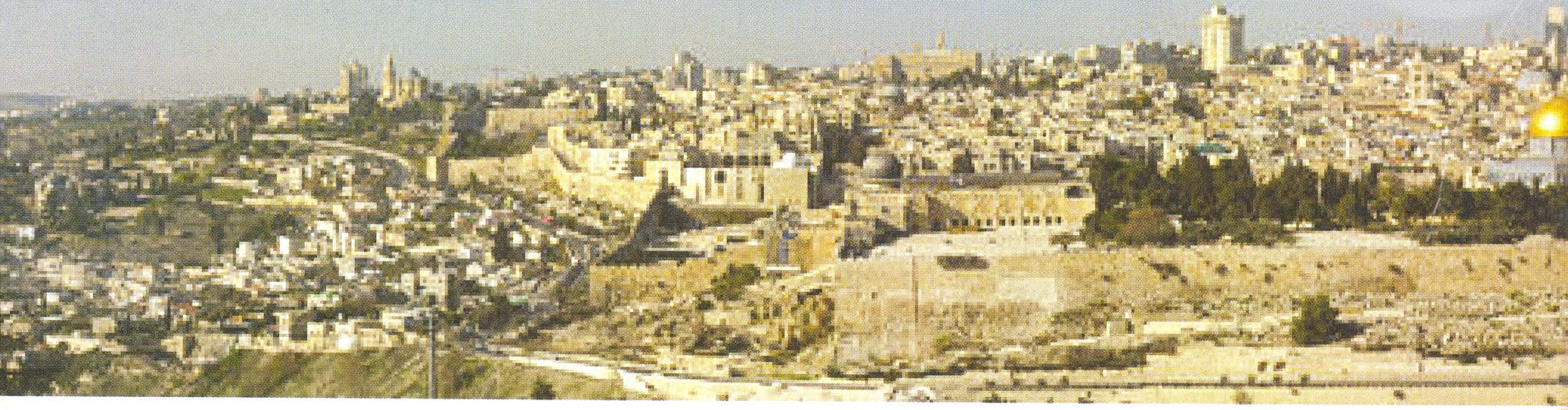
القدس.. بيت المقدس.. زهرة المدائن.. أورشليم.. يبوس .. هي أسماء من بين عشرات الأسماء التي أطلقت على هذه المدينة المقدسة بأرض فلسطين المحتلة، والتي ترنو إليها أبصار المؤمنين من كل الأديان السماوية، وتهفو إليها القلوب، لِمَ لا وقد قال الله تعالى عنها في سورة الإسراء: (سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير).

يظن البعض أن "أورشليم" اسم عبري، لكن الحقيقة أنه اسم كنعاني، فهو أقدم اسم معروف لها، وهو بالأصل نسبة إلى الإله "شالم" أي إله السلام لدى الكنعانيين، وإن أقدم وثيقة في الكتابات المصرية محفوظة أوردت اسم القدس، وردت باسم "روشاليموم" وهي ترجع إلى القرنين التاسع عشر والثامن عشر قبل الميلاد، وتذكر أسماء ملوك كنعانيين وعموريين من خصوم المصريين كانوا يحكمون دولة المدينة أورشليم. والزمن التقريبي لنشأة القدس يرجع إلى حوالي (3000) عام قبل الميلاد. أما اسم يبوس أو مدينة اليبوسيين، فقد سبق إلى الوجود كل الأسماء التي حملتها المدينة، وهو نسبة إلى اليبوسيين من بطون العرب الأوائل في الجزيرة العربية، وهم سكان القدس الأصليون، الذين نزحوا من جزيرة العرب مع من نزح من القبائل الكنعانية نحو عام (2500)ق.م. وأقاموا على التلال الشرقية المشرفة على المدينة القديمة، حيث أقاموا قلعة حصينة على الرابية الجنوبية الشرقية من يبوس سميت يبوس التي تعد أقدم بناء في مدينة القدس، وطوال عهودها كانت للقدس أسوار وتحصينات حربية، ويكفي للدلالة على أهميتها، أن هذه المدينة وأسوارها تعرضت لاجتياحات حربية أكثر من سبع عشرة مرة خلال تاريخها.

وهناك وثائق أخرى ذات أهمية كبرى في هذا السياق، وهي رسائل تل العمارنة المصرية، ويرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر قبل الميلاد، وتنطقها (يوروساليم). أما مخطوطات سنحاريب الآشورية، فقد أوردت اسم القدس هكذا يور وسليمو، ومن الأسماء القديمة للمدينة أيضاً "القدس"، وقد ورد اسمها لدى المؤرخ والرحالة اليوناني الشهير هيرودوت هكذا: قد تيس.

احتلت مدينة القدس في الدعوة الإسلامية منذ البداية مكاناً مهماً، فقد كانت قبلة الإسلام الأولى، وإليها كان إسراء النبي (ص). وهي ترتبط بتقاليدها المقدسة إلى عهد سيدنا إبراهيم (ص)، وإذا كانت مكَّة المكرَّمة فيها الكعبة التي يطوف حولها

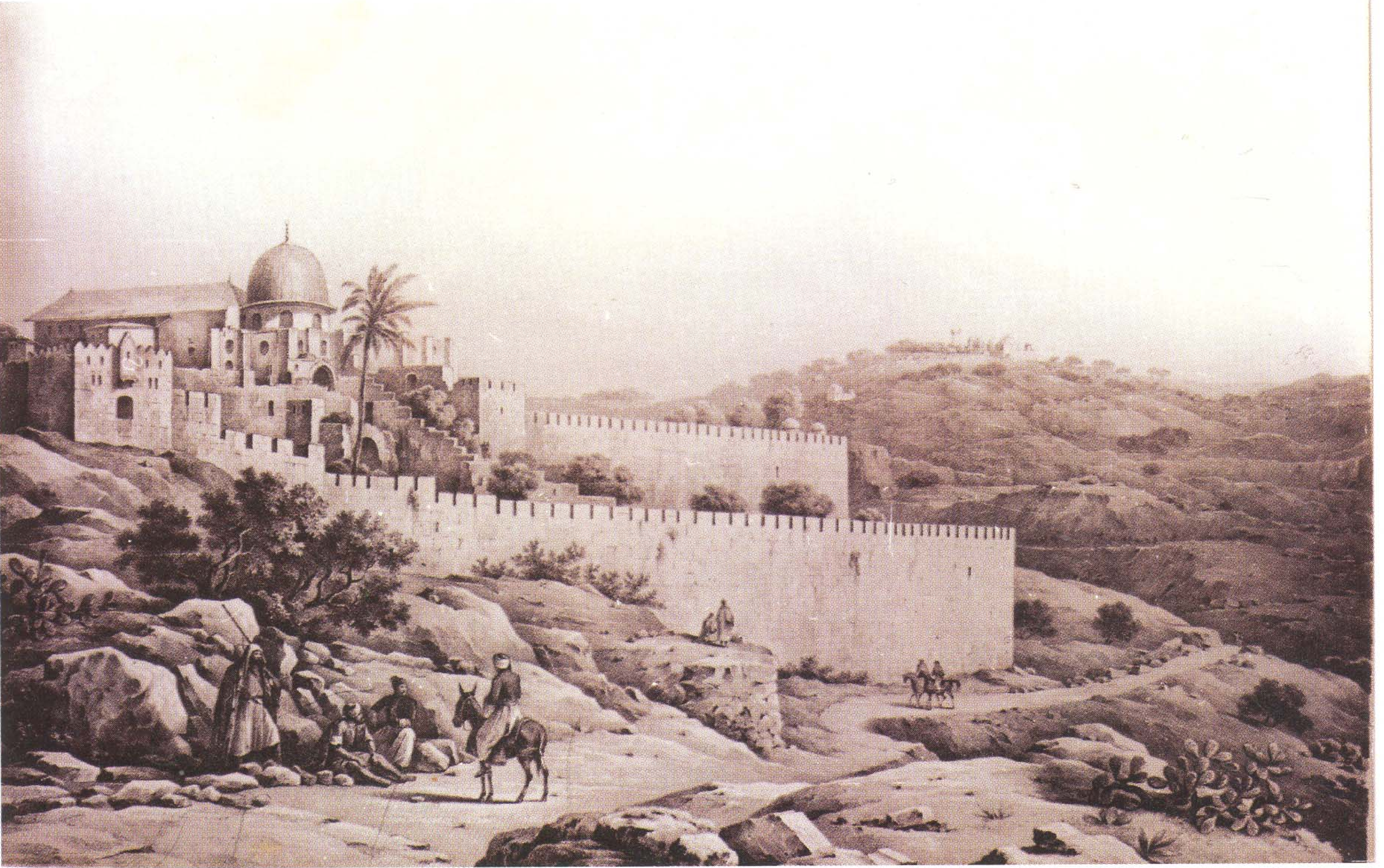
* حفّار، أستاذ في قسم الحفر والطباعة كلية الفنون الجميلة بدمشق.



المسلمون، والمدينة المنورة تضم قبر النبي (ص)، فإن القدس تحتضن أولى القبلتين، وثالث الحرمين الشريفين، ففيها الأقصى، وكنيسة القيامة، حيث ترتبط الديانتان الإسلامية والمسيحية ارتباطاً وثيقاً في المقدسات، وهما أمران لا يمكن الفصل بينهما، وكذلك في مدينة القدس العديد من الأبنية الفنية والتاريخية والدينية القيمة، و الكثير من المدارس والمساجد والأضرحة والقصور التي تشهد على تلك الحضارات العربية المسيحية منها والإسلامية المزدهرة والأصيلة، التي تساقط الشهداء وما زالوا يتساقطون دفاعاً عنها وعن عاصمة المقدسات.

كان أهم صفة مميزة للحياة في القدس هو ما يذكره المقدسي بأنها لا تخلو يوماً من غريب، فكان الحجاج يؤمونها من كل المناطق، كما أن كثيرين من المسلمين الذين كانوا يتوجهون إلى مكة المكرمة كانوا يُحرمون في القدس. كذلك كانت فلسطين بشكل عام والقدس بشكل خاص، قبلة للعديد من الفنانين الرحالة والمستشرقين الأوروبيين الغربيين الذين زاروها وخلدوها في أعمال فنية وأدبية رائعة، وإن نهاية القرن الثامن عشر تعتبر من أكثر الفترات اتساعاً

الشكل 1 مكسيم فاروبيوف منظر عام للقدس 1836 نسخة.



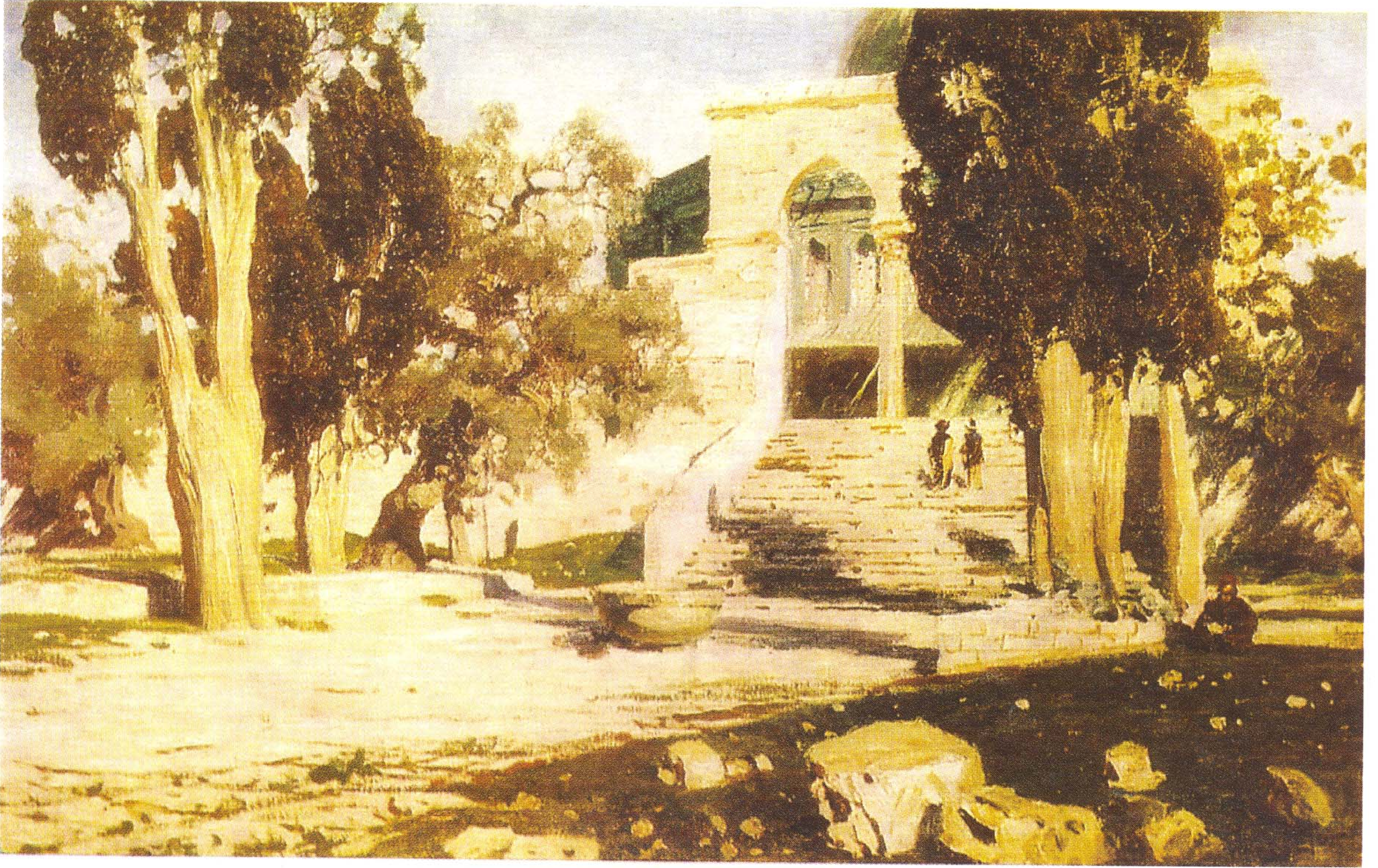
الشكل 2/ الأخوة تشيرنيتسوف المسجد الأقصى في القدس.

في معرفة الفنانين الأوروبيين الغربيين لمنطقتنا العربية، وفي المصادر العربية والأجنبية المتخصصة بالفن، توجد أعمال كثيرة مكرسة للحديث عن الفنانين الأوروبيين الغربيين الذين عملوا فيها، ورسموا مواقع وأماكن تاريخية كثيرة منها.

إن أقدم وثيقة أدبية ذُكرت فيها معلومات عن قيام فنان روسي برحلة إلى فلسطين، خطَّها معاصره، الدبلوماسي الروسي دميتري داشكوف وهي بعنوان "حجاج روس في القدس" وقد طبعت عام (1826)م. لقد أعار داشكوف اهتماماً كبيراً لوصف الطبيعة والشعب العربي، فمن حيث شكل العرض فإن الكاتب قد أحسَّ بالزمن الجديد وبتأثير الرومانسية عليه. فمثلاً هو يقول: "... منتظراً ظهور القمر /.../ سائرين ضمن شعاب جبلية حيث شاهدنا طبيعة أخرى: مكاناً مقفراً لا وجود فيه لأي أثر للإنسان تقريباً، حيث نبتت بعض الشجيرات وكأنها أنقاض تشاهد من وقت لآخر على تلك الروابي المقفرة، وكأنها ضريح من الزمن الغابر".

إن تفكير داشكوف عن الديانات الشرقية واهتمامه بالهندسة المعمارية لدور العبادة، كلها أمور احتلت قسماً كبيراً من كتاباته، فقد كتب عن إحدى الكنائس قائلاً:

"...لقد أغفلنا تفاصيل دقيقة وعديدة، وهي ضرورية من أجل أولئك الذين يحلُمون بامتلاك وثيقةٍ دقيقةٍ عن الوضع الحالي للمعبد /.../ وكلنا أمل بأن تتحقق رغبة جميع القراء وحبهم للاستطلاع وذلك قريباً عندما يصدر ويرى النور ذلك الألبوم الكبير الذي يضم مخططاً كاملاً لتلك الكنيسة المشهورة، والتي رسمها في موقعها ومباشرة عن الطبيعة السيد عضو المجمع العلمي الروسي الفنان مكسيم فاروبيوف. إن أحداً من الرحالة الجدد لم يستطع أن يجمع كل هذا المقدار من الوسائل والرسوم، وكذلك لن يتمكن أحد أيضاً من استخدامها بشكل أفضل. فإزاء رسوم فاروبيوف يوجد شرح للرسوم الأساسية، وكذلك تعداد للإيقونات والقناديل وتعريف ديني لكل واحدة منها وغير ذلك...". حيث يشير



الشكل 4 فاسيلي باولينوف قبة الصخرة الحرم القدسي الشريف 1882م.

المؤلف فيها إلى أنه كان برفقتهم في هذه الرحلة المصور مكسيم فاروبيوف (1787-1855)م.، الذي رسم العديد من اللوحات الفنية منها: "منظر عام للقدس" الشكل (1):

لقد كانت هذه اللوحة من أكثر أعماله شهرة وجمالاً، فهي تتميز بشاعرية عالية جداً، أظهر من خلالها جمال عمارة هذه المدينة المقدسة.كذلك أصبح إظهار الجوهر الدائم لهذا المنظر ذو أهمية كبيرة، وبعبقرية وعاطفة فقد أعطى الفنان فاروبيوف مدينة القدس شكلها الخالد، ضباب خفيف يغطي سماءها فوق تلك الأشكال المعمارية المميزة، كما لو أنه منفصل عن الناس الموجودين في مقدمة اللوحة والذين عبر عنهم بشكل مجموعات إنسانية صغيرة في أسفل التكوين، فهذه الأشكال إنما تعبر أو تمثل مقياساً للتباين في هذا المنظر، ليس فقط من حيث المقياس الشكلي للأشياء، وإنما أيضاً من حيث نسبة حجمهم بمختلف المعاني، إنهم يرمزون إلى تلك اللحظة العابرة من الزمان على تلك الخلفية الأبدية للمكان.

فألبوم أعمال الفنان مكسيم فاروبيوف في تلك الرحلة إلى فلسطين عامة و مدينة القدس خاصة، يحتوي على مناظر طبيعية مأخوذة مباشرة عن الطبيعة وقد أحضره الفنان معه ليساعده فيما بعد على رسم لوحات تصويرية كبيرة عنها وذلك بعد عودته إلى روسيا ومن هذه الأعمال "مدخل كنيسة السيد المسيح في القدس" و"عتبة معبد في القدس" و "البحر الميت" و"في ضيافة عند شيخ عربي – أبو غوشة" و"ومساء عند أبو غوشة" و"القدس ليلاً" الموجودة في متحف تريتياكوف الحكومي بموسكو، و أعمال أخرى كثيرة قام الفنان برسم نسخ عديدة عنها.

إن أهمية إبداعات الفنان مكسيم فاروبيوف، هي في الحقيقة أن العديد جداً من أعماله الشرقية قد أعيد نسخها وحفرها ومن ثم طبعها وتوزيعها في روسيا، خاصة وأن مناظر القدس والأماكن المقدسة كان يتم قبل ذلك

نسخها وطبعها اعتماداً على مصادر أخرى من لوحات لفنانين أوروبيين غربيين. من هنا يمكننا القول بأن فاروبيوف قد فتح الطريق إلى العالم العربي أمام فنانين روس آخرين ومن قوميات مختلفة تعيش في روسيا، وهذا في الحقيقة ليس عبارة عن جملة جميلة بسيطة وسهلة نقولها، لأن الطريق إلى الشرق قد افتتحه هو فعلاً بكل ما للكلمة من معنى، وكان دافعاً للعديد من تلاميذه من بعده من أجل الاهتمام بهذا العالم العربي، والذين قام العديد منهم فيما بعد بالسفر إليه علهم يلقوا الشهرة والنجاح الذي لقيه معلمهم ويصيبهم قدر مما أصابه. لقد أشار المؤرخ والناقد الفني السوفييتي المشهور ألكسي فيودوروف-دافيدوف (1900-1969)م. إلى الدور الهام الذي لعبته رحلة الفنان إلى فلسطين وتأثيرها على أعماله الفنية من جهة، وعلى تاريخ الفن الروسي كله من جهة أخرى، فقد اعتبره "كأعظم ممثل للفن الرومانتيكي الروسي في تصوير المناظر".

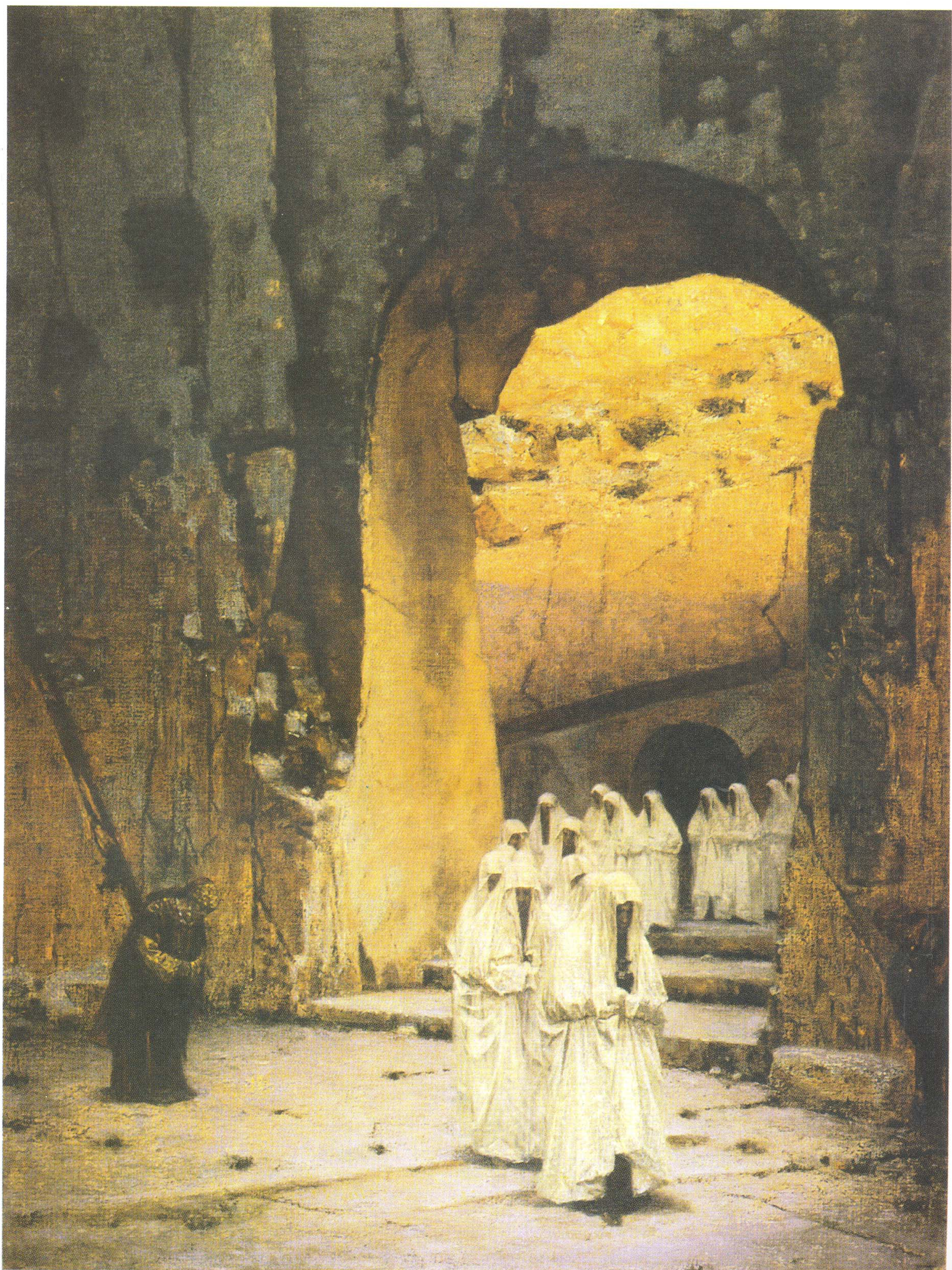
يمكننا اعتبار القرن العاشر الميلادي نقطة التحول الكبيرة في مصير العلاقات الروسية-العربية، حيث في هذا الوقت بالذات اعتنقت روسيا الديانة المسيحية وذلك في عام (988)م. وبعدها نشأت فكرة الحج إلى الأماكن المقدسة في فلسطين، لذلك فإن أول وثيقة أدبية مُدَوَّنة تؤكد لنا هذه العلاقة جاءت في "مسير" رئيس الدير دانييل الذي زار فلسطين في عام (1106-1108)م. حيث نجد فيه وَصْفَاً لبعض المعابد والكنائس وغيرها من المواقع التاريخية الرائعة. ومما أعطى قيمة خاصة ومميزة لكتابه هذا الذي تركه لنا هو أن هذه المواقع التي ذكرها قد تمَّ هدمها من قبل الصليبيين بعد ذلك الزمن بقليل.

هناك شواهد روسية كثيرة، ووثائق أدبية متعددة تلك التي تتحدث عن أن "الأرض المقدَّسة" كانت معروفة للروس القدماء بشكل جيد، وأن الطريق إلى فلسطين وبيت المقدس كانت مكتشفة لهم ومفتوحة. بهذا الشكل فإن الحجاج الروس إلى بيت المقدس في فلسطين، والتجار والوجوه الروحية المختلفة والدبلوماسيون كلهم جميعاً تركوا لنا شرحاً وافياً وقيماً عن تلك البلاد التي زاروها. وإن القرن التاسع عشر يعتبر "القرن الذهبي" بالنسبة لتعرف العديد جداً من الرحالة والفنانين والكتاب والشعراء الأوروبيين الغربيين بالشرق عامة وبفلسطين خاصة.

إن كتابات أندريه مورافيوف عن رحلته إلى فلسطين و بيروت، لاقت صدىً جماهيرياً واسعاً خاصة وسط المثقفين الروس. فقد وصفها الشاعر الروسي الكبير الكسندر بوشكين (1799 - 1837)م. بقوله: "... برقة وغبطة وعفوية قرأنا كتاب السيد مورافيوف...". أما الكاتب والناقد الروسي نيكولاي تشيرنيشيفسكي (1828 - 1889)م. فقد كتب عنها يقول: "... الرحلة إلى الأماكن المقدسة كانت قد قُرأت بسرور..". كما أنه من المعروف أيضاً بأن نيكولاي مورافيوف قد جلب معه من فلسطين مجموعة من سعف النخيل التي ألهمت الشاعر الروسي ميخائيل ليرمنتوف (1814-1841)م. في كتابة قصيدته الشعرية العاطفية: "حدثني يا غصن فلسطين".

هنا لا بد لنا من ذكر اسم الدبلوماسي والكاتب الروسي المعروف قسطنطين بازيلي (1809-1884)م. الذي كان يعمل في وزارة الخارجية الروسية ثم عُيِّنَ فيما بعد قنصلاً لروسيا في يافا وذلك في (24) كانون الأول من عام (1838)م. وكان أول مركز قنصلي روسي في القرن التاسع عشر ميلادي أقيم في البلاد العربية، وفي ثلاثينيات القرن التاسع عشر كانت توجد وكالات قنصلية لروسيا في حلب، و اللاذقية، وبيروت، وصيدا، و في العام (1839)م. أصبح بازيلي قنصلاً عاماً لروسيا في سورية وأصبح مقره في بيروت وقد استمر حتى عام (1853)م.

لقد عاش بازيلي سنوات عديدة في بيروت و القدس، ومن المعروف أيضاً، بأنه خلال وجود بازيلي على رأس عمله كقنصل عام لروسيا في بيروت، كان في زيارته وبضيافته ممثلون كبار للأدب الروسي، من أمثال الأمير والشاعر الروسي بطرس فيازيمسكي (1792-1878)م. وكذلك الكاتب الروسي الشهير نيكولاي غوغول (1809 - 1852)م. الذي زار القدس وبيروت، وذلك بدعوة من صديقه في الدراسة القنصل بازيلي، ونتيجة لهذه الزيارة وُجدتْ رسائل غوغول الثمانية المشهورة المرسلة أربعة منها من القدس و الأخرى من بيروت والتي أرسلها الكاتب إلى أهله وأصدقائه. فمثلاً في رسالته التي بعثها لصديقه الشاعر والمؤرخ والناقد



الشكل 5 فاسيلي فيريشاغين في القدس المقبرة الملكية 1884-1885 م.



الشكل 6 فاسيلي فيريشاغين الإعدام على الصليب عند الرومان 1887.

الروسي استيبان شيفيروف ((1806-1864)م. كتب يقول:

"... بمساعدة صديقي القديم في الدراسة، قنصلنا العام في سوريا بازيلي، فقد سافرنا إلى القدس، عبر مدينة صيدا وصور القديمة وعكا، ومن هناك وعبر مدينة الناصرة، نحن تابعنا سيرنا إلى القدس...".

أما في رسالته الثانية التي أرسلها إلى صديقه الشاعر الروسي فاسيلي جوكوفسكي (1783-1852)م. فقد كتب غوغول عن المشاعر التي كانت تنتابه عندما كان في معبد قبر السيد المسيح:

"... لقد وقفت فيه وحيداً، أمامي يقف الراهب فقط والذي كان يقوم بالخدمة، أما الشخص الذي يدعو الناس إلى الصلاة، كان يقف خلفي خارج جدران المعبد، لقد كان صوته مسموعاً لي عن بعد، أما صوت الشعب والجوقة فقد كان أكثر بعداً، إن صدى دعوات وصلوات المتعبدين الروس الذين كانوا يطلبون الرحمة من السيد المسيح وغيرها من الألحان والأناشيد الأخرى التي كانت تصل إلى آذاننا بصعوبة بالغة، تبدو وكأنها صادرة من مكان آخر تماماً /.../. إن الخدمة الدينية المترافقة مع الصلاة، تبدو لي وكأنها سريعة جداً بحيث أن الصلاة ذاتها ليست من القوة والسرعة التي تستطيع اللحاق بها. أنا لم أتمكن من الانتباه إلى نفسي ولا أعلم كيف حصل ذلك أمام الجميع، فالكاهن يناديني بصوت عال من المكان الذي هو فيه من أجل أن ألتحق بمجموعتي ولكن من دون جدوى... لقد كانت هذه هي انطباعاتي من القدس".

في عام (1842)م. وصل إلى الإسكندرية في مصر، ثلاثة من الفنانين الروس وهم الأخوة تشير

نيتسوف، أكبرهم غريغوري (1802-1865)م. مصور ورسام، ونيكانور (1805-1879)م. مصور وحفار، والاثنان درسا الفن في أكاديمية الفنون في مدينة بطرس بورغ عند الفنان مكسيم فاروبيوف، أما الأخ الثالث والأصغر فهو بوليكارب (1824-1842) م. الذي توفي خلال تلك الرحلة. لقد كانوا في الاسكندرية والقاهرة وبيروت ودمشق والقدس وزاروا شواطئ البحر الميت والعديد من المناطق الأخرى. لقد عمل الأخوة تشير نيتسوف كثيراً خلال رحلتهم تلك: لقد أنجزوا العديد جداً من الأعمال الوثائقية والتي تقدر بأكثر من (550) خمس مائة وخمسون عملاً فنياً، بالإضافة إلى تدوينهم ليوميات رحلتهم والذي يحوي " وصفاً للرحلة " ولم يُنشر في أي وقت مضى، وحتى الآن.

أما في قسم المخطوطات اليدوية بدار الكتب العمومية الحكومية بمدينة لينينغراد (بطرسبرغ حالياً) والمسماة باسم ميخائيل سالتيكوف- شيدرين، توجد رسالة هامة للأخوين غريغوري ونيكانور تشيرنيتسوف كانا قد أرسلاها من مدينة بيروت في عام (1843)م. يقولان فيها:

"إن للرحلة في بلاد الشرق بالنسبة للفنان قيمة كبيرة، فهي تعطيه وتزوده بمواضيع مدهشة ونتاج غزير. لقد صادفنا مناظر تصويرية رائعة ولطيفة، إنها مناظر مدهشة". بعد ذلك يكتبان: " لو أن العناية الإلهية تعيدنا سالمين لديارنا فإننا نشعر في قرارة أنفسنا بأن أعمالنا التي نفذناها إن لم تكن مفيدة، فإنها على أقل تقدير تستطيع أن تعطي المشاهدين فهماً لتلك البلاد العربية ذات التاريخ المجيد.".

إن أعمال الأخوة تشيرنيتسوف، والتي نفذت في وقت الرحلة، هي الأساس في أعمالهم، كما أنهم يتصفون برسم المناظر العامة الشاملة (بانوراما)، فاتحين بذلك نظر المشاهد على مناظر مدن مختلفة مثل: يافا، القدس- القاهرة وغيرها من المدن. إن غالية الأعمال المرسومة في لوحات الأخوة تشيرنيتسوف، تتصف بأنها رسوم لأشكال معمارية، إننا نرى الآثار القديمة موجودة في لوحات كثيرة منها: " قصر داوود والمسبح" و" المسجد الأقصى" الشكل (2)، و " بحيرة سليمان" وكثير غيرها.

إن الأشكال الإنسانية الموجودة في لوحات الأخوة تشيرنيتسوف لا تلعب أي معنى كبير، كما أنها لا تسيء إلى الجو الغام المحيط. بل هي تتعايش معه ومع الفراغ المعماري الموجود. فالإضاءة والهدوء والحالة الطبيعية، هي أهم الصفات التي تتميز بها أعمال الأخوين غريغوري ونيكانور تشيرنيتسوف



الشكل 3 فاسيلي بالينوف المسيح والخاطئة 1888م.



الشكل رقم 7 دافيد روبرتس منظر القدس.

الشرقية.

في شهر شباط من عام (1843) م. أرسل الأخوان غريغوري ونيكانور تشيرنيتسوف رسالة من بيروت إلى أحد أصدقائهما في روسيا السيد فاسيلي إيفانوفيتش يقولان فيها:

" بعد تجوالنا في العديد من بلاد العالم، نحن الآن في سوريا نستريح في بيروت منذ أسبوعين... نحن قد تركنا أوروبا و إيطاليا، في (3) أيلول كنا قد أصبحنا في البحر، لقد وصلنا إلى الإسكندرية سالمين. في الإسكندرية نحن مكثنا أكثر من أسبوع وفي ذلك الوقت تمكنا من أن نرسم كل شيء جميل شاهدناه. كما أننا تمكنا من لقاء باشا مصر، وقد كان لقاؤه بنا جيداً. حيث أنه فتح لنا إمكانية القدرة على الترحال داخل مصر، مما يفيدنا بالنتيجة. من الإسكندرية تابعنا الرحلة على شاطئ البحر بالقرب من أبو قير، عبرنا الرشيد ومنها عبر نهر النيل سافرنا إلى القاهرة، حيث عشنا فيها أكثر من شهر، مستغلين كل ذلك الوقت في الرسم المباشر عن الطبيعة. مواضيع تمثل جمال مدينة مصر، والتي لا يمكن التعبير عنها كلها. لأنها تحتوي في ذاتها كل الروعة والجمال. منها قمنا برحلة ليست بالبعيدة عن محيطها أو ضواحيها، ولكن باتجاه النيل الأعلى نحو مدينة فيفي (قرب الأقصر) لكننا لم نتمكن من إتمام الرحلة لأن ذلك يتطلب الكثير من الوقت والمال. من القاهرة توجهنا إلى فلسطين عبر صحراء برزخ السويس وعلى ظهر الجمال، وهذا العبور عبر رمال سريعة الانهيار والتحرك في منطقة خالية من الماء، وتحت أشعة الشمس المحرقة، وبصرف النظر عن ذلك الوقت المتأخر من السنة، لم يستطع شقيقنا الأصغر بوليكارب الصمود والتحمل، فمرض وساءت صحته، وبعد (14) يوماً من السير في ذلك الطريق الصعب والشاق وصلنا به مريضاً إلى مدينة القدس.

يمكنك أن تتصور حالتنا كيف استطاعت أن تكون في بلاد لا دواء فيها وفي مناخ صحراوي قاتل! المريض أخذت حالته تسوء يوما بعد يوم، وفي الثامن من شهر كانون الأول وعند شروق الشمس، لفظ شقيقنا وبهدوء أنفاسه الأخيرة، مودعاً إيانا!.. كثيرون جداً من المسيحيين المتعبدين شَيَّعوا شقيقنا الفنان الحاج

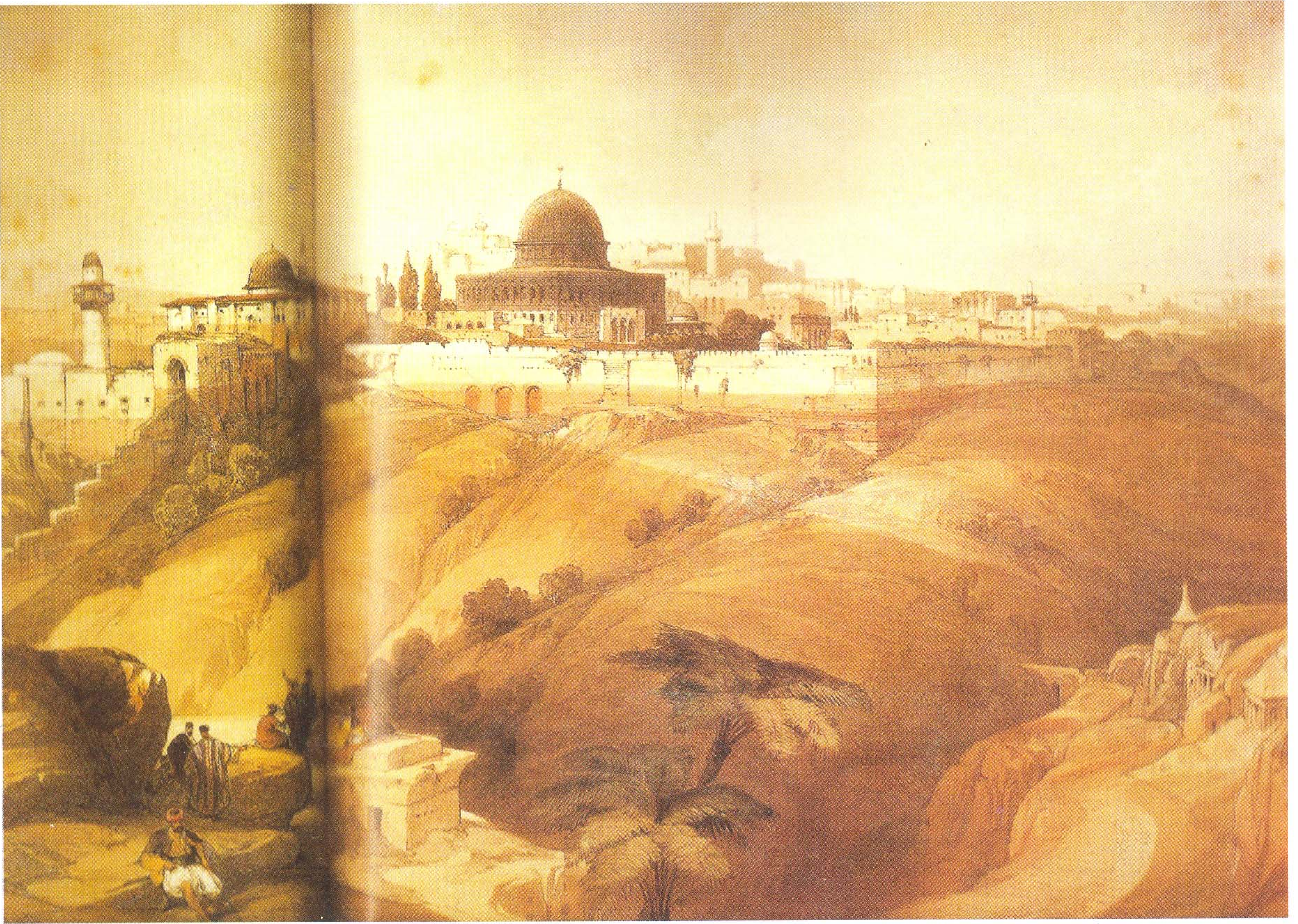
إلى جبل صهيون، حيث مقابل بيت داوود وحيث تكمن الروح المقدسة، أودعَ جُثمانه الأرض بدموع طاهرة نقية من جميع المشيعين المسيحيين بل وحتى من المسلمين الذين شاركوا في وداعه! إن أخذ الجثمان منا وإيداعه الثرى في مدينة القدس، كان صعباً علينا كثيراً. لقد أدينا آخر واجب علينا نحوه حسب عاداتنا الروسية ووضعنا له على قبره شاهدة متواضعة، بعد ذلك كله لم نستطع البقاء طويلاً في مدينة القدس، فبعد مضي خمس أسابيع على وفاة شقيقنا غادرنا القدس. مع ذلك تستطيعون أن تروا كيف كان وجودنا في القدس! لكن نحن لم نتركه قبل ذلك، ولم نعمل شيئاً يستحق الذكر وبما سمحت لنا به ظروفنا أو حالتنا النفسية. ويمكننا القول بأننا لم نغادر القدس بحقائب فارغة من الرسوم. لأجل ذلك كان علينا أن نعمل بجد أكثر. توجهنا إلى بيروت عن طريق البر، وبمحاذاة الساحل، وذلك بهدف مشاهدة العديد من أطلال المدن الفينيقية القديمة. من مدينة الكرمل مررنا بالناصرة ومن هناك قمنا برحلة منفردة باتجاه بحيرة طبرية، وأخيراً وصلنا إلى بيروت، حيث وجدنا لأنفسنا بعض الهدوء عند سفيرنا السيد بازيللي، وبعد أن عملنا كثيراً وتحملنا مصاعب جمة، بعد ذلك قررنا السفر من هنا إلى دمشق وبعلبك. لقد كان أملنا الأول هو أن نلتقي بما يشبه القاهرة، وثانياً مشاهدة أطلال معبد الشمس الشهير في بعلبك، في غضون ذلك نستطيع نحن أن نرسم هنا مباشرة عن الطبيعة، بالإضافة إلى ذلك جمع أكبر كمية ممكنة من الأزياء. بعودتنا من دمشق، قررنا التوجه إلى مدينة أزمير والقسطنطينية، وبعدها من هناك إلى روسيا المقدسة المباركة.

الرحلة إلى الشرق بالنسبة للفنان، توفر له حصاداً وفيراً ومدهشاً من المواضيع. نحن التقينا بمناظر طبيعية تسر العين، وأشكال هائلة مرعبة. الأولى شاهدناها في جبال يهودا والأردن، أما القدس وضواحيها فإن طبيعتها مختلفة تماماً عن كل ما شاهدناه، وفي حال أعادتنا العناية الإلهية سالمين إلى أرض الوطن، فنحن عندنا شعور بالأمل، بأن عملنا هذا، إن لم يكن مفيداً فإنه على الأقل يستطيع أن يعطي مفهوماً يسيراً بعض الشيء عن بلاد ذات تاريخ مجيد...".

بعد عودة الأخوين غريغوري ونيكانور تشيرنيتسوف إلى بطرس بورغ فإن مناظر فلسطين كانت قد بدأت تصدر، فقد أصدر الفنانان دفاتر مستقلة يضم كل منها خمس وعشرين ورقة تحتوي كل ورقة منها على لوحة رائعة منفذة بطريقة وتقانة الطباعة الحجرية، ولكن وبغض النظر عن سعره المنخفض، فإن هذه الدفاتر قد نُفِذت بشكل سيء، وعند صدور الدفتر الرابع الذي خرج إلى النور في نيسان من عام (1845)م. كان الأخوان تشيرنيتسوف مضطرين إلى التوقف عن إصدار الباقي منها. وفي الأعوام التي تلت ذلك فقد كان الفنانان ينفذان وباستمرار لوحات فنية مأخوذة عن رسوم كانت قد رسمت خلال رحلتهم إلى الشرق.

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، تابع الرّحالة الأوروبيون الغربيون والروس زياراتهم للبلاد العربية، وقد كان عددهم يزداد باستمرار. فنحن نجد شواهد فنية ممتعة جداً وشيقة عن سوريا وفلسطين ومصر وذلك في مقالات أدبية للكاتب والمترجم الروسي المعروف ن.ف. بيرغ Berg N.V.، الذي تنقل في بعض البلاد العربية لمدة عامين كاملين (1860-1862)م. وقد أصدر بعد ذلك العديد جداً من المقالات التي ضمنها الكثير من الملاحظات والانطباعات عن الحياة المعاشية في تلك البلاد، ومن بين ما كتبه هنالك الكثير من الوصف للحياة البدوية التي اعتاد هو عليها خلال فترة وجوده بين العرب البدو، ومن ملاحظاته الممتعة ما كتبه عن علاقة البدو بالأجانب حيث كتب يقول:

" إن هذا الشعب العربي – يحب الشعب الروسي جداً ويفضله على غيره من بين جميع الشعوب الأوروبية،– وهو يسأل القارئ – هل تعرف لماذا ؟ ويتابع الإجابة فيقول: لأن الروس يتعاملون معهم ببساطة تامة وإنسانية، أما الفرنسيون والإنكليز خاصة، فإنهم يتوجهون إليهم ويعاملونهم كما لو أنهم حيوانات، فالرجل الإنكليزي لا يجلس مع العربي مقابل أي شيء؛ أكان للمحادثة أو غير ذلك، بل يطلبون طردهم إن هم اقتربوا منهم في المطاعم، كما لو أنهم كلاب مسعورة يخافون منها، وربما يعتبرونهم شعب وقح. ويتابع قوله: إنهم في الحقيقة شبه عرايا. فجسمهم ملتف بقطعة من القماش متسخة، إنهم شعب فقير، خجول وحساس حتى آخر درجة،



الشكل 7 دافيد روبرتس منظر عام للقدس طباعة حجرية ملونة.

حساس بشكل لا أحد مثله، يسعى إلى ملاحقة الغرباء وحملهم إلى صحرائه. أعطه أجراً قليلاً مقابل خدماته لك، ولكن أعطه بإنسانية واحترام، وهو سوف يذكر ذلك أمداً طويلاً كما أنه سيحمل اسمك ويردده من جيل إلى جيل. ".

أما أول فنان روسي زار فلسطين بهدف جمع مواد وإعداد دراسات أولية ضرورية لإنجاز عمل فني مبني على موضوع ديني تاريخي مقتبس من الإنجيل، فكان الفنان الروسي المصور فاسيلي بالينوف (1844-1927)م. وذلك من أجل عمله الفني و الرائع "المسيح والخاطئة". الشكل (3): إن لوحة الفنان فاسيلي بالينوف " المسيح والخاطئة " قد تم تناولها بشكل واسع وكبير في كتب وأبحاث النقد الفني السوفيتية. إن مسيح بالينوف هو قبل كل شيء، إنساني بالدرجة الأولى وهو ما يجسد الموقف الأدبي والفلسفي للفنان بالينوف في هذه اللوحة. إنه - أي المسيح - إنسان قبل كل شيء، وهو ظاهرياً لا يختلف شيئاً عمن حوله من الناس، فشكل وجهه كما هو عند جميع الناس الذين يقفون حوله، إنه شرقي الملامح بشكل واضح جداً. كذلك طراز العمارة والمنظر الخلوي المحيط به، كلها أشياء تشهد على أن الطبيعة وما فيها كلها مأخوذة من الواقع الحي ومن المكان الأصلي للحدث التاريخي أي القدس. لقد عبر الفنان عن تلك اللحظة والحركة بشكل فني صادق ورائع وكذلك مقنع إلى أبعد الحدود، مما جعل هذه اللوحة مميزة عن غيرها من بين جميع تلك الأعمال الفنية المبنية على مواضيع دينية تاريخية مشابهة والتي أنتجت في نفس تلك المرحلة ومن إبداع فنانين آخرين، وفي كثير من الأحيان لم يقوموا بأية زيارة ميدانية للشرق العربي ولم يروه في حياتهم أبداً.

إن جميع الأعمال الإستشراقية للفنان

باليتوف، هي كغيرها من أعمال الفنان الأخرى، فهي تحمل صفة وثائقية تسجيلية. لقد قرأ الفنان باليتوف الكتاب المقدس بتمعن، لذلك نراه يحاول وبدقة متناهية أن يسلك ذات الطريق الذي سلكه قبله بطل لوحاته الفنية، ألا وهو السيد المسيح عليه السلام. لقد حاول الفنان باليتوف (أو كما يسمونه رسّام المسيح)، أن يعطينا تصويراً حقيقياً لجميع تلك الأماكن التي عاش فيها السيد المسيح، أو تلك الطرقات التي سلكها خلال حياته القصيرة.

لقد أنجز الفنان الروسي فاسيلي باليتوف خلال رحلته إلى الشرق العربي وفلسطين خاصة، العديد جداً من اللوحات والأعمال والمناظر الطبيعية التي ليس لها أية علاقة مباشرة بسلسلة "من حياة المسيح"، إنها أعمال نفذها الفنان ونقلها مباشرة عن الطبيعة وهي تضم صوراً لتلك الأماكن والمواقع التي أعجب الفنان بها خلال رحلته إلى الشرق، ومن هذه اللوحات على سبيل المثال: "بيت في طبرية" (1882)م. و "مسجد في جنين" (1903)م.

لقد رسم باليتوف مواضيع كثيرة لأبنية دينية رائعة من داخل الحرم القدسي، إنها ألوان ساطعة ناتجة عن الحر الشديد وهو ما نلمسه واضحاً في لوحة: "قبة الصخرة- الحرم القدسي الشريف" (1882)م. الشكل (4):

في محاولة لزيادة معرفته بالشرق والتعبير عنه بشكل أفضل وأكثر غنى، فقد سافر الفنان فاسيلي باليتوف مرة أخرى إلى الشرق العربي وذلك في عام (1899)م. فزار كلاً من فلسطين و مصر و سوريا وقد رافقه في هذه الرحلة أصدقاء له شباب وهم الطالب ل.ف.كاندوروف بصفة مصور فوتوغرافي، وأحد أفضل طلابه المحببين إليه الفنان الأرميني الأصل إيغيش مارتيروسوفيتش تاتيفوسيان (1870-1936)م.،والفنان أ.أ.كيسيليف. لقد كان الهدف الأساسي من وراء رحلته الثانية هذه هو الاستمرار في العمل بلوحاته الفنية ذات المواضيع الدينية - وكذلك مواصلة العمل بسلسلته الفنية "من حياة المسيح" والتي كما هو معروف فإن الشرق العربي يحتل كل شيء فيها باعتبار أن فلسطين هي موطن السيد المسيح عليه السلام. لقد كتب الفنان باليتوف في إحدى رسائله يقول: "إن جولة الأمس قد حملتني إلى كل من طبرية والناصرة ودمشق وبعلبك".

خلال رحلته فقد نفذ الفنان باليتوف العديد من الأعمال الفنية ذات المناظر الخلوية الطبيعية الرائعة. إن طبيعة الشرق قد سحرته وجذبت انتباهه في هذه المرة أكثر من أي شيء آخر. لقد كشف الفنان لنا عن لحظة لقاء الإنسان بتلك الطبيعة، وعن قوة تأثير ذلك على عالمه الداخلي. لقد ظهرت هذه الفكرة لنا مدوية ولأول مرة عند الفنان باليتوف وذلك في لوحته المعروفة والمشهورة "على بحيرة طبرية" (1888)م.

إن سلسلة "من حياة المسيح" تضم أعمالاً فنية معبرة عن لحظات مختلفة وحاسمة من حياة السيد المسيح عليه السلام، بدءاً من طفولته إلى سنوات شبابه وحتى "أيامه الأخيرة". إن المسيح في أعمال باليتوف الأخيرة تحمل في ذاتها ليس فقط بدايته الإنسانية- المتسامحة، بل إنها تحمل تعبير الإحساس بالشك وعدم جدوى أية مقاومة أو محاولة في معرفة سبب خروج الإنسان إلى هذه الحياة.

عند الحديث عن نهاية القرن التاسع عشر، فمن غير الممكن عدم التوقف عند اسم رحالة روسي بارز قام بزيارة إلى الشرق الأوسط ألا وهو أ.ف.يليسييف (1858-1895)م. الذي قام في عام (1881)م. بزيارة مصر و فلسطين، وفي عام (1884)م. قام بزيارة أخرى جديدة إلى فلسطين ومن ثم تونس والصحراء الإفريقية. وفي كتابه الذي أصدره فإنه مثل سلفه ن.ف. بيرغ فقد كتب يليسييف بمتعة وسرور عن علاقة السكان المحليين هناك بالرحالة الروس، حيث نقرأ منه هذه المقتطفات:

" في جميع المدن الشرقية، كانت تنهال علي النظرات، بدءاً من القسطنطينية وانتهاءً بالصحراء العربية المقفرة، لقد كانت علاقة السكان المسلمين تتبدل نحو الأفضل اتجاه المواطنين الروس خاصة. إن اسم أو كلمة روسي أو موسكوفي، كما يسموننا أو يطلقون علينا في الشرق، أصبحت تعني النزاهة والرهبة بالنسبة للمسلمين. فالمسلم لا يساوي بين الروسي والألماني أو الفرنسي بل حتى أكثر من ذلك بالإنكليزي خاصة. ففي كل مدينة عربية مررت فيها وكنت أرتدي ثيابي الروسية الشعبية، كنت ألقى عبارات الترحيب وأجد فيها علاقات الصداقة، وأسمع فيها كلمات



الشكل 8 وليم بارتليت منظر عام للقدس من جبل الزيتون فلسطين طباعة معدنية.

لطيفة ترحب بي وذلك بعبارات ومقاطع كاملة باللغة الروسية الركيكة، ولم أكن أسمع أية كلمة عدائية أو معادية توجه نحوي، ولا في أي مكان... حتى أنه منذ مدة قريبة وأثناء قصف القوات الإنكليزية لمدينة الإسكندرية عام (1882)م. وعندما قام العرب البدو والمصريون السمر بقتل وضرب المواطنين الأوروبيين الموجودين في بلادهم انتقاماً لذلك، فقد كانت كلمة واحدة هي: "أنا موسكوفي" تنقذ الإنسان الروسي من هذه المشاركة العامة...".

في نهاية العام (1883)م. وبداية العام (1884)م. توجه إلى فلسطين الفنان الروسي المصور فاسيلي فيريشاغين (1842-1904)م. الذي رسم لوحة فنية باسم "في القدس- المقبرة الملكية" (1884-1885)م. الشكل (5)، و التي عبر فيها عن جمال الآثار المعمارية العظيمة والقديمة الموجودة في القدس. فهو في هذه اللوحة عبر عن فلسفة مادية أيضاً، وأن تلك العمارة الكبيرة الهائلة والقديمة هي مرتبطة أيضاً مع فكرة الحياة الإنسانية القصيرة الأجل. وهي من مجموعة المتحف الروسي الحكومي بمدينة لينينغراد، وفيها يُظهر لنا الفنان نفسه على أنه فنان ذو فهم شاعري رومانسي حقيقي، وهذه النوعية من الأعمال لم تكن غريبة أيضاً على موهبته الفنية الواسعة والمتعددة الجوانب.

ثياب بيضاء احتفالية، تتقلدها أجسام بشرية غير معروفة الملامح وهم يسيرون في طقس ديني احتفالي قديم، كل ذلك هو جزء لا يتجزأ عن تلك العمارة الجميلة والمهيبة والتي تبدو محفورة في ذلك الصخر الذي يحيط بالمكان. لقد تلاعب الفنان بشكل مفتعل وجميل باللون الأحمر في مقابل المدخل الذي يتباين مع ذلك الظلام الغامض الموجود في مكان المقبرة...لكن وبطبيعة الحال فإن الفنان فيريشاغين لم يستطع أن يبقى فقط رومانسياً: بل إنه ابن زمانه وعصره، فهو في هذه اللوحة فلسفي مادي أيضاً، وإن تلك العمارة الكبيرة الهائلة والقديمة هي مرتبطة أيضاً مع فكرة الحياة الإنسانية القصيرة الأجل. أما الألبسة البيضاء التي يرتديها أفراد الموكب الذين يقومون بأداء هذا الطقس الاحتفالي الديني، فهي أشبه ما تكون بالكفن. إن خطواتهم البطيئة، تتحدث ليس فقط عن هذا المنسك الاحتفالي الديني، بل كذلك عن تلك القوة الدينية

الباطلة لهؤلاء الناس الذين هم أنفسهم قد دفنوا أحياء في هذه الصالات الحزينة والتي من غير المفيد اقتلاعهم منها على الإطلاق.

نتيجة رحلة الفنان فيريشاغين إلى الشرق العربي، فقد أنجز الفنان لوحتـه " الإعدام على الصليب عند الرومان " (1887)م. الشكل (6)، والتي تحفظ اليوم في متحف بروكلين في الولايات المتحدة الأميركية. لقد توجه الفنان فيريشاغين في هذه اللوحة إلى التعبير عن مشهد مخيف في تاريخ السلطة الرومانية في فلسطين. فالرجال مصلوبون على صلبان خشبية بمدينة القدس، والجلادون الرومان يقفون أمامهم وهم يخيفون المجتمعين من البشر بما هو أمام أعينهم من منظر مريع وكأنهم يقولون لهم بأن هذا هو مصير كل من يفكر أن يفعل مثلهم، لقد كان هذا هو مضمون اللوحة وقد أشار الفنان بوضوح إلى الهدوء الذي يبدو واضحاً على أحد رجال الدين، وكذلك الحراس الرومان، معطياً بذلك شكلاً عاماً لِنفاق وكذب ومُراءاة رجال الدين، وكذلك قسوة قلب وجبروت السلطة الرومانية الحاكمة وقوة بطشها. وبرأينا فإن المضمون الرمزي لهذه اللوحة وقوة صرختها مشابهٌ كثيراً للوحة فيريشاغين ذاته والمسماة " تمجيد الحرب " (1871)م. القدس هذه المدينة العربية الإسلامية العريقة لم يخل كتاب من كتب الرحالة الأوروبيين الغربيين إلا وفيه رسم لها، أو لأي جزء من أجزائها المقدسة. فنجد قبة الصخرة والحرم المقدسي في رسوم عديدة لمشاهير المستشرقين والرحالة الأوروبيين. ومنهم الإنكليزي دافيد روبرتس الذي زار فلسطين في عام (1839)م. وفي عام (1840)م. نشر في لندن كتابه المعروف "الأراضي المقدسة، مصر والنوبة". وقد تضمن رسوماً عديدة ورائعة لمدينة القدس، ومن أكثر من موقع. ففي لوحته للقدس أظهر روبرتس جمال موقع المدينة المذهل وسورها القديم بأبراجه، وأجمل ما يميز لوحته هو رسمه للحرم القدسي الذي أظهر فيه قبة الصخرة والمسجد الأقصى إضافة إلى غيره من المباني والجوامع، انظر الشكل (7) لقد أظهر روبرتس الأودية والتلال المحيطة بالقدس، إضافة إلى أشجار الزيتون الموزعة بعشوائية رائعة على جنبات تلك الأودية. ولم يغفل روبرتس وجود الشخوص في لوحته رغم إظهارهم بحجم صغير وعدد قليل وبوضع المتأمل أو المشاهد لجمال المدينة.

أما الفنان الإنكليزي الآخر الذي زار فلسطين فهو وليم بارتليت، الذي وثق رحلته في كتاب بعنوان: "نزهات في مدينة القدس وضواحيها عام (1839)م.". لقد كانت القدس المقصد الرئيسي من زيارة بارتليت لفلسطين، وقد حظيت بالاهتمام الأكبر في كتابه.

لقد رسم بارتليت مجموعة من اللوحات تظهر فيها مدينة القدس من جبل الزيتون، الذي يطل على المدينة القديمة من الشرق، وهو الجبل الذي كان السيد المسيح عليه السلام يصعد إليه بشكل دائم للتأمل والصلاة، لقد حاول بارتليت أن يظهر مشهداً أشمل للقدس ومحيطها وجزءاً من جبل الزيتون وقد وفق في ذلك حين أظهر مدينة القدس بمشهد كامل تقريباً، حيث أظهر الحرم القدسي وضواحي المدينة وتفاصيل لا بأس بها من الطرقات التي تؤدي إلى بواباتها عبر الأودية وأشجار الزيتون المحيطة والمنتشرة في جنباتها. ولم يغفل بارتليت الأشخاص في لوحته فرسم العديد منهم حين رسم قافلة متجهة إلى القدس ومجموعة أخرى مؤلفة من نساء ورجال بأزياء شرقية حول أشجار الزيتون القريبة من المشاهد. الشكل (8).

واليوم حيث نحتفل بمدينة القدس عاصمة للثقافة العربية، فإننا نؤكد على عروبتها تاريخياً ومنذ آلاف السنين، وستبقى كذلك حتى أبد الآبدين، ويجب علينا أن نعمل من أجل تحريرها من أيدي الغاصبين، وأحقية ذلك ليس بديهياً فحسب.. بل واجب مقدس يجب أن نقتنع به، وأن نقوله ونكرره في كل زمان ومكان، وإن القول بغير ذلك يعد ضرباً من الأوهام العنصرية التي تقفز فوق الحقيقة والتاريخ.. والإنسان العربي الذي ظل أميناً على التراث الروحي لأصحاب الديانات السماوية الثلاث، سيبقى كذلك حتى تحرير القدس من كل أشكال الاحتلال الصهيوني.

* * *

القضيّة الفلسطينيّة..!!

في الفن التشكيلي..!!

■ د. محمود شاهين*

شكّل الجرح الفلسطيني المفتوح والنازف منذ ما يربو على ستين عاماً، للفنانين التشكيليين العرب عموماً، والفنانين التشكيليين الفلسطينيين خصوصاً، مادة هامة لإبداعاتهم المتنوعة التقانات والأساليب وطرائق الأخذ والمعالجة، ذلك لأن هذه القضيّة باتت جزءاً أساساً من الوجدان الجمعي العربي، وهاجساً رئيساً من هواجس الحاضر والمستقبل،لا سيما بعد إدراك الصغير والكبير من هذه الأمة، الخطر الكبير الذي تمثله (اسرائيل) ليس على حاضر ومستقبل هذه الأمة فحسب، وإنما أيضاً على ماضيها وتاريخها وقيمها، حيث بدأت تتكشف بوضوح، المطامع الإسرائيليّة بسرقة موروث الأمة العربيّة، وتزوير تاريخها، توطئةً وتمهيداً، لتبرير وجودها الشاذ والغريب والطارئ، في هذه البلاد التي كانت ولا تزال، محط أطماع القراصنة واللصوص والحاقدين الذين أصبحت لهم أسماء ومصطلحات جديدة ومتلونة ومتغيرة، تجاوزت عبارة (الاستعمار) إلى تعابير مخاتلة ومضللة، غير أن الهدف ظل واحداً هو: نهب ثروات الشعوب واستغلال جهود أبنائها وعقولهم.

لقد صبغت القضية الفلسطينيّة نتاجات المبدعين العرب بصبغتها، بحيث كان هؤلاء ولا يزالون، مهمومين ومؤرقين بالتحديات الصعبة والخطرة التي رمتها في واقعهم، وأثرت تأثيراً مباشراً على مستقبلهم، الأمر الذي دفعهم لتكريس جانب كبير من هذا النتاج، للنضال المتعدد الأشكال، ضد هذا الشكل الجديد والخبيث والخطير، من الاستعمار والداعمين له، صوناً وحفاظاً على حقهم بأرضهم وأوطانهم ووجودهم ومستقبلهم.

الفن المقاوم

مراجعة متأنية للنتاج الفني التشكيلي العربي المعاصر، نجد أن غالبية الفنانين التشكيليين العرب (إن لم نقل جميعهم) أفردوا جانباً من إبداعاتهم للقضيّة الفلسطينيّة، وبعضهم كرس القسم الأكبر لها. بينما شكّلت هذه القضية الهم الأول، وتالياً الموضوع الأول، في نتاجات الفنانين التشكيليين الفلسطينيين التي نفذوها بتقانات وأساليب مختلفة، وحملوها إلى الشعوب والأمم بأكثر من شكل وصيغة، ولا زالوا ينسجونها من جراح شعبهم التي لا تزال تنزف حتى تاريخه.

لقد كُرست المعارض الفرديّة والجماعيّة الدوريّة للفن المقاوم والمنتصر لقضية فلسطين، ومنها

* نحات وأستاذ. عميد كلية الفنون الجميلة بدمشق.

النحّات عبد الله السيد، نصب صلاح الدين الأيوبي



المعرض الدوري الذي يقيمه فرع سورية للاتحاد العام للفنانين التشكيليين الفلسطينيين بالتعاون مع نقابة الفنون الجميلة في سورية، ويشارك فيه غالبية الفنانين التشكيليين الفلسطينيين المقيمين في سورية، والذي يحمل اسم (يوم الأرض). فهذا المعرض الدوري، يمثل أجيال الفنانين التشكيليين الفلسطينيين كافة، ويحوي ألوان وأجناس إبداعات مختلفة، بدءاً من الرسمة واللوحة والمحفورة والمنحوتة وقطعة الخزف ... وانتهاءً بالملصقات، وهذه الأعمال، تختزل اتجاهات الفن المعاصر وأساليبه وتقاناته، وتمثل في الوقت نفسه، أسلوبيّة كل فنان والشخصية التي يشتغل عليها، وباتت قرينة له، مع ملاحظة بارزة وهامة، حافظ عليها هذا المعرض، هي أن جميع أعماله، تتحرك ضمن الضفاف الرحبة والواسعة للواقعيّة المتلونة بالتعبيريّة والرمزيّة والسورياليّة، وهي الاتجاهات الفنيّة القادرة على احتضان قضية الفنان الفلسطيني ونقلها إلى المتلقي بوضوح وقوة، لذلك كان هذا الفنان ولا زال ملتزماً بالصيغ الفنيّة الجادة القادرة على فتح حوار واسع الطيف، مع المتلقي مهما كان حجم ثقافته البصريّة والفكريّة.

وكعادتها في المعارض الفنيّة التشكيليّة العربيّة كافة، تطغى أعمال التصوير على الأجناس الأخرى كالنحت والحفر المطبوع والإعلان، في معارض (يوم الأرض) وفيها يتصدى أصحابها للهم الفلسطيني والعربي بطرائق مختلفة، منها الصيغة المباشرة بتصوير مظاهر النضال والمقاومة اليوميّة لشعبنا الفلسطيني العظيم ضد الاحتلال، كما لدى الفنانين: سليمان العلي، خالد تميم، غسان جود، منير الزين، يحيى عمشاوي. أو من خلال الجمع بين رموز المقاومة من رجال ونساء وأطفال ومفردات البيئة الفلسطينيّة المتميزة كالبيوت والجوامع والكنائس والمشغولات الشعبيّة المنفذة بمواد وخامات مختلفة، كما لدى الفنانين: علي الكفري، عبد المعطي أبو زيد، محمد الركوعي، جهاد حنون، علي جروان، أيمن أحمد مصطفى.

البعض الآخر من الفنانين، يلجأ إلى الاستعارات التاريخيّة، واستخدام معطيات من الفن الشعبي الفلسطيني، ليقدم موقفه تجاه ما يجري حوله كما لدى الروائي والفنان الفلسطيني محمود شاهين الذي شهدت تجربته التشكيليّة عدة انعطافات، منها جمعه الموفق والمنسجم، في عمله الفني بين المساحات اللونيّة النظيفة المفروشة بإحساس إعلاني رفيع وبين الكتابات والزخارف والهيئات الإنسانيّة المحوّرة أو المستندة إلى الأساطير والخيال.

يعتمد فنانون آخرون على الصيغة الرمزيّة المشوبة بنزعة سورياليّة في تقديم أفكارهم، كمحمود الخليلي، وحسن أبو صبيح، وموفق السيد، وأديب خليل، ورامي عباس، والحكم النعيمي، وياسر يوسف. أما الأديب والفنان عبد اللطيف مهنا، فقد كرس تجربته الفنيّة لتقنية الأبيض والأسود القائمة على الرسم الدقيق، والحشد العنصراتي الموزع ضمن حقول شاقوليّة تتكامل مع بعضها بطريقة التماثل والتشابه والتكرار، وهي في الغالب مطرزة بعناصر نباتيّة وهندسيّة ومعماريّة وإنسانيّة صامتة، شاردة، تمسح كافة الاتجاهات. وهذه العوالم، دأب الفنان مهنا على استحضارها في رسومه التي تتماهى إلى حد كبير مع كتاباته وأشعاره، ما يقربها إلى فن الرسوم التوضيحيّة (الموتيفات).

ويتابع الفنان محمد الوهيبي مشواره في عالم الغرافيك المنفذ باللونين الأبيض والأسود، أو الفاتح والغامق، مقدماً لوحة ضائعة بين خواص الرسم والتصوير والحفر المطبوع، تنوء بثقل حشد هائل من الأشكال والهيئات والعناصر الواقعيّة والمتخيلة أو المستعارة من التاريخ القريب والبعيد لرحلة الإنسان في الحياة، بكافة مجرياتها وعناصرها. وهذه اللوحة لدى الوهيبي، واقعيّة متماهيّة بالرمزيّة والسورياليّة. هذه العوالم، سبق للفنان الفلسطيني الكبير مصطفى الحلاج وقدمها في سلسلة طويلة من الأعمال، إنما برؤية مختلفة، فالحلاج لم يتناول القضية الفلسطينيّة بالصيغة المباشرة، بل أطل عليها عبر حشد من الرموز المستوحاة من التاريخ القديم للأمة العربيّة، لا سيما تاريخ فلسطين الكنعاني، والفن المصري القديم، حيث تأهل أكاديمياً في مصر، ومكث فيها لسنوات طوال. مزج الحلاج في فنه بين هذه الرموز الحضاريّة وبين رموز معاصرة، محققاً بذلك صيغة تشكيليّة ملحميّة قوامها الرسم القوي الناهض من خبرة وممارسة، وقبل ذلك، من موهبة حقيقيّة، تأهلت أكاديمياً في حقل التعبير المجسم (النحت) لكنها أشاحت عنه إلى التعبير المسطح (الرسم والحفر المطبوع) وقد



اسماعيل شموط.



ابراهيم النجار.

استقر الحلاج أواخر حياته، في التعامل مع تقنية الحفر المطبوع بوساطة ألواح (إم.دي.إف) و(المازونيت) ومع هذا الأخير، أنجز لوحته الكبيرة والشهيرة (تداعيات وارتجالات الحياة). وقد كان ينوي الاستمرار في الشغل عليها حتى آخر يوم في حياته، وقد فعل ما نوى عليه، إذ ترجل الحلاج وهو يشتغل عليها، لكن ترجله جاء قبل الأوان، بفعل الحريق الذي شب في مكان إقامته وعمله بصالة ناجي العلي، وأتى عليه وعلى أجزاء من مشروعه الفني الكبير.

وفي مجال النحت، برز الفنان زكي سلام الذي خاض غمار مواده وخاماته وتقاناته كافة، مقدماً به ومن خلاله، قضية شعبه وأمته، بأكثر من صيغة وشكل. كذلك فعلت زوجته الفنانة هناء ديب، والنحات محمود السعدي، وعماد رشدان، وعبد الحي مسلم ... وغيرهم.

الكاريكاتير يتضامن مع فلسطين

لم يقتصر التضامن مع القضية الفلسطينيّة على الفن العربي، بل تجاوزه ليشمل الفن العالمي، لا سيما الفن في الاتحاد السوفيتي ودول المعسكر الاشتراكي السابقة، حيث تبنى فنانو هذه الدول، القضية الفلسطينيّة، وناضلوا في سبيلها، وكذلك فعل العديد من الفنانين الشرفاء على امتداد الساحة العالميّة، وهذا العام (2009) شهد المتحف الوطني بدمشق تظاهرة هامة لفن الكاريكاتير العالمي أعدها ونظمها تجمع العودة الفلسطيني (واجب) ضمت 130 رسمة كاريكاتيريّة عائدة لعدد مماثل من رسامي الكاريكاتير المنتمين لست وثلاثين دولة تغطي قارات الأرض الخمس، بدءاً من فلسطين وسورية ولبنان والسودان ومصر والأردن والسعودية والمغرب والعراق والبحرين، مروراً بإيران وتركيا وأذربيجان وأفغانستان والهند والباكستان والصين وكازخستان والكوريتين وتايلاند واندونيسيا ومقدونيا وأسبانيا وبلجيكا ورومانيا والنمسا والنرويج وهولندا واليونان



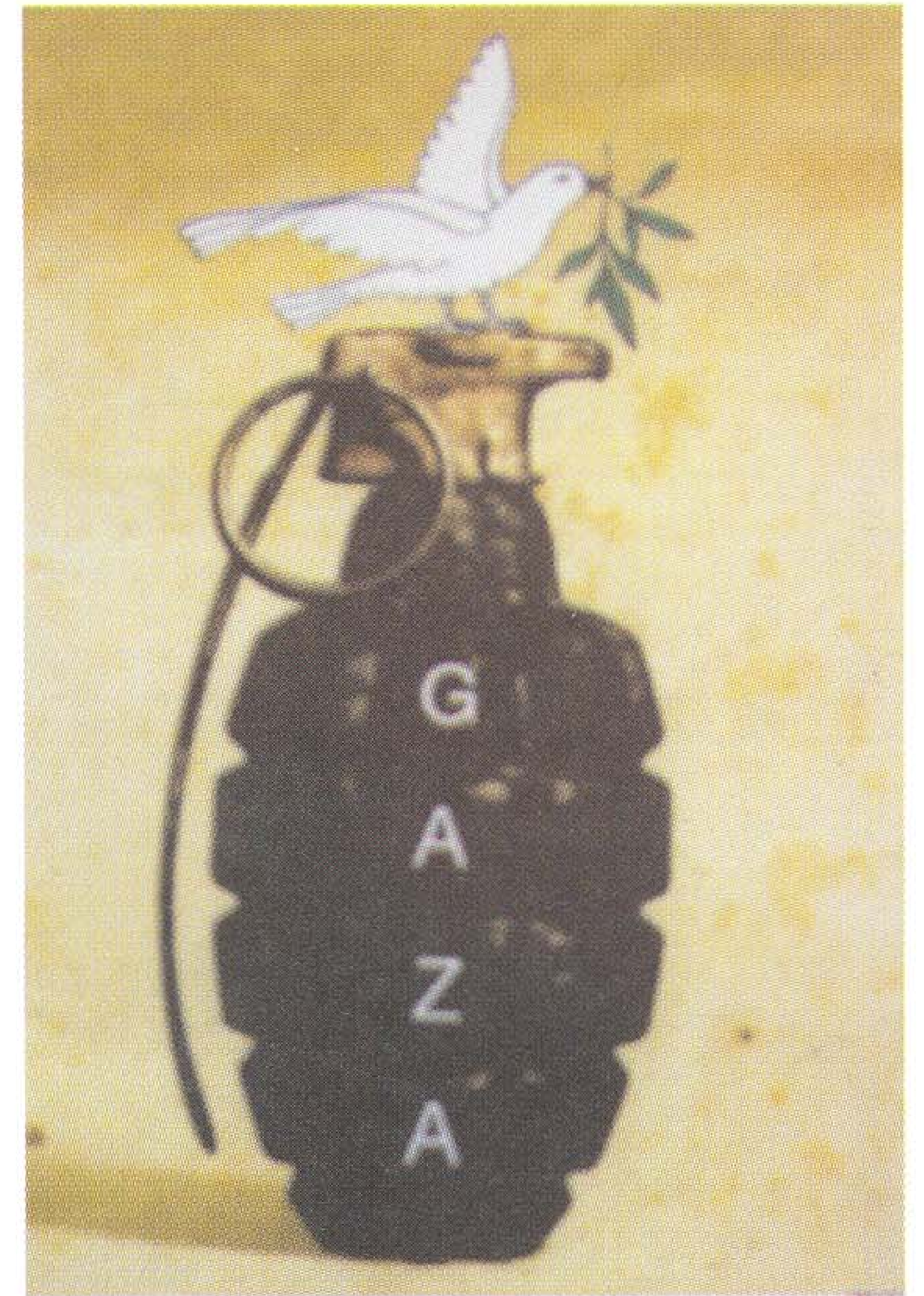
لين ملر.

وانتهاءً بفنزويلا وكولومبيا والمكسيك والأرجنتين وأستراليا.

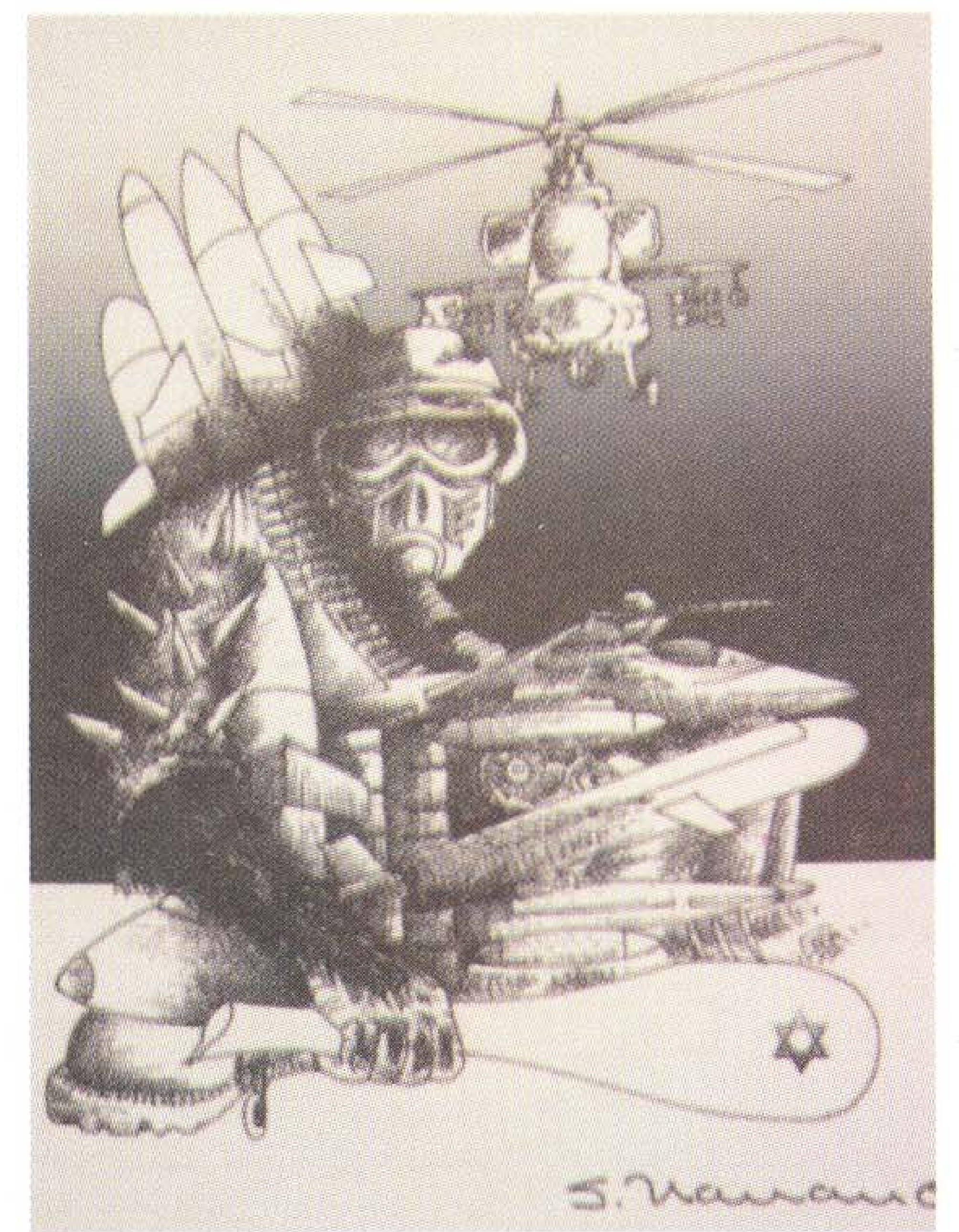
اختزلت أعمال هذه التظاهرة أساليب وصيغ فن الكاريكاتير المعاصر كافة، منها الرسوم التي تزاوج بين المفردة البصريّة الاصطلاحيّة والكلمة أو النص، للإحاطة بالفكرة، لكنها جميعها التقت على الانتصار لفلسطين وقضيتها العادلة، لا سيما غزة وشعبها ومقاومتها ضد العداون الوحشي الغاشم الأخير الذي لم يفرق بين الحجر والبشر، ولا بين مقاوم وطفل وشيخ، ولا بين دار العلم وبيوت الناس الآمنين، وحتى الحقول والنباتات والأشجار طاولها الحقد الصهيوني بالحرق والتجريف والقصف والدمار، ما يعكس مدى ما يكنه هذا العدو من حقد وعداوة للحياة ورموزها وثقافتها التي تأتي المقاومة في مقدمتها.

لقد صال وجال هؤلاء المقاومون بالرسم واللون والشكل المباشر والرمز والإشارة، في تفاصيل ومظاهر العدوان الغاشم على غزة، وتناولوه من جوانبه كافة، وأشاروا إلى أهدافه وأبعاده الظاهرة والمتوارية، ودلوا على منفذيه المباشرين وغير المباشرين، والمشاركين فيه بقصد ودون قصد، مستخدمين في ذلك الصيغ والأشكال المباشرة التي تذهب بالمتلقي إلى الحدث، بنوع من الصدمة القاسية، والمواجهة العنيفة، كتصوير الدبابة الإسرائيليّة وهي تعتلي أجسام الأطفال الفلسطينيين الأبرياء، أو تفترش أجسام الشيوخ والنساء، والطائرات التي تصب صواريخها وقنابلها على دور العلم والعبادة والناس الآمنين، وترمي أحدث ما تفتق عنه العقل الغربي العداوني المريض من وسائل القتل والتدمير والحرق، فوق الناس والحجر والشجر والحقول ورموز الحياة كافة، كما صوروا الصهاينة الذين يقودون آلات القتل مقاربين بينها وبينهم، فهم كآلاتهم بلا عواطف وأحاسيس، مسكونون بالسادية والعدوان ومهووسون بالقتل والتنكيل، يتباهون باصطياد الأطفال وتجميع جثامينهم الطاهرة على خواصرهم، كما يفعل الصياد مع الطيور،


من معرض الكاريكاتير.



من معرض الكاريكاتير.


من معرض الكاريكاتير.

ويستمتعون بتسوية أجساد البشر بالأرض أو تعبيد الطريق بها. ولا يتوانون عن التبول فوق القانون الدولي، أو نهب ألعاب الأطفال وأحلامهم ومستقبلهم، وتكريس كوابيسهم وآلامهم ومخاوفهم.

كما صوّروا الإسرائيليين المنافقين الكذابين الذين يلغمون السلام، ويسرقون تاريخ الأمم والشعوب ومستقبلها، أشاروا إليهم بالجهامة العسكرية المدججة بكل صنوف القتل والتدمير، وبنجمة داوود، وبالنصوص والكلمات، وبكل الرموز والإشارات التي تذهب بالمتلقي إليهم مباشرة. وتناولوا في رسومهم أيضاً مَنْ ساند العدوان ودعمه مباشرة أو بشكل موارب، من العرب وغير العرب، فصوّروا هؤلاء على هيئة رواد سينما سلبيين يراقبون ما يجري في غزة وكأنهم يشاهدون أحد أفلام هوليود المسلية، أو وهم يختبئون خلف إصبعهم، أو تحت الطاولات العامرة بالموسيقا والطعام والشراب. ولم تنج هيئة الأمم المتحدة من نقد رسامي الكاريكاتير وتقريظهم، فصوروها وهي تغسل أيدي القتلة الإسرائيليين من دماء الشعب الفلسطيني، أو وهي تغطي جرائمهم بهذا الشكل أو ذاك. كما ركزوا في رسومهم على الدور البطولي للمقاومة في التصدي للعدوان والصمود أمام آلة القتل الإسرائيلي الهائلة، وبشروا بنصرها عندما رسموا الزهرة وهي تقاوم الدبابة، مشيرين بذلك إلى إرادة الحياة التي لا يمكن أن تُقهر، أو تُسلب من الشعوب المناضلة المقاومة. ولم ينس رسامو الكاريكاتير المتضامنين مع غزة وشعبها ومقاومتها، والمنتصرين لحريتها وكرامتها وعزتها، من الإشارة إلى الذين وقفوا ببسالة وجرأة إلى جانب الحق .. حق الشعب الفلسطيني في التحرر وإقامة دولته المستقلة فوق أرضه، وحقه في مقاومة العدوان والتصدي لكل أشكاله، ومن أبرع هذه الإشارات، المرأة الفلسطينيّة المنكوبة وهي تصرخ (واشافيزاه) في إشارة بليغة مستعارة من التاريخ العربي، إلى الموقف النبيل الداعم الذي وقفه الرئيس الفنزويلي (شافيز) عندما قام بطرد السفير الإسرائيلي من بلاده احتجاجاً على محرقة غزة التي نفذها الجيش الإسرائيلي بدعم ومباركة الذين يدورون في فلكه.

القدس في الفن التشكيلي

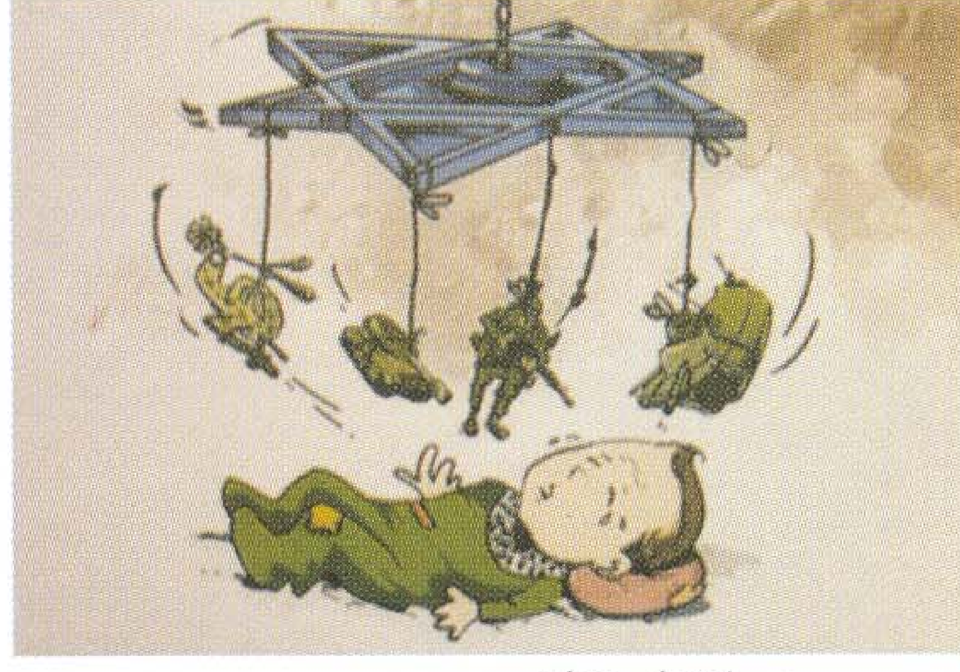
استأثرت (القدس) عاصمة للثقافة العربيّة للعام 2009، باهتمام المعماريين والفنانين التشكيليين والباحثين في مجالات الفنون المختلفة، فوضعت حولها، العديد من الكتب والأبحاث التي تناولتها تاريخياً ومعمارياً وفنياً، ومن النواحي كافة، ذلك لأنها إحدى أهم المدن المقدسة لدى الديانات السماوية الثلاث: الإسلاميّة، والمسيحيّة، واليهوديّة، يُضاف إلى ذلك، أنها مسرى الرسول محمد عليه الصلاة والسلام (المعراج) ما جعلها تكتسب أهمية خاصة عند المسلمين الذين يعتبرون المسجد الأقصى الموجود فيها، عتبة الجنة يوم الحساب، كما أن المسيحيين ينتظرون مجيء (المسيح المنتظر) فيها، ولهذا فهم ينظرون إليها بكثير من التقديس والتبجيل والاحترام، ويشدون الرحال

إليها، من أصقاع الدنيا كافة، للتبرك بها، والإطلاع على المطارح التي شهدت بزوغ فجر دينهم. ولأن القدس بهذه الأهمية الروحيّة المثقلة بالرموز المقدسة، كانت ولا تزال، محط تجاذب وصراع مرير بين الغرب والشرق، بلغ أوجه في حروب الفرنجة المتلاحقة على القدس والمنطقة العربيّة المشرقيّة عموماً، ثم في الهجمة الشرسة للصهيونيّة العالمية على فلسطين، واحتلالها لها ولأراضٍ عربية أخرى، وما رافق ذلك من حروب طاحنة لا زالت مبررات تجددها قائمة، لا سيما باستمرار الاحتلالات الإسرائيليّة، وإصرار الكيان الصهيوني الغاصب على تهويد القدس، وجعلها عاصمته الأبديّة، وسعيه الدائم، لتقويض الآثار العربيّة فيها وإلغائها، ممثلة بالإنسان والعمائر الدينيّة والدنيويّة، بحجة بحثه المحموم عما يؤكد ويثبت وجوده القديم في هذه المنطقة، وفي نفس الوقت، تفريغها من سكانها الأصليين، تمهيداً وتوطئةً، لبسط السيطرة الكاملة عليها.

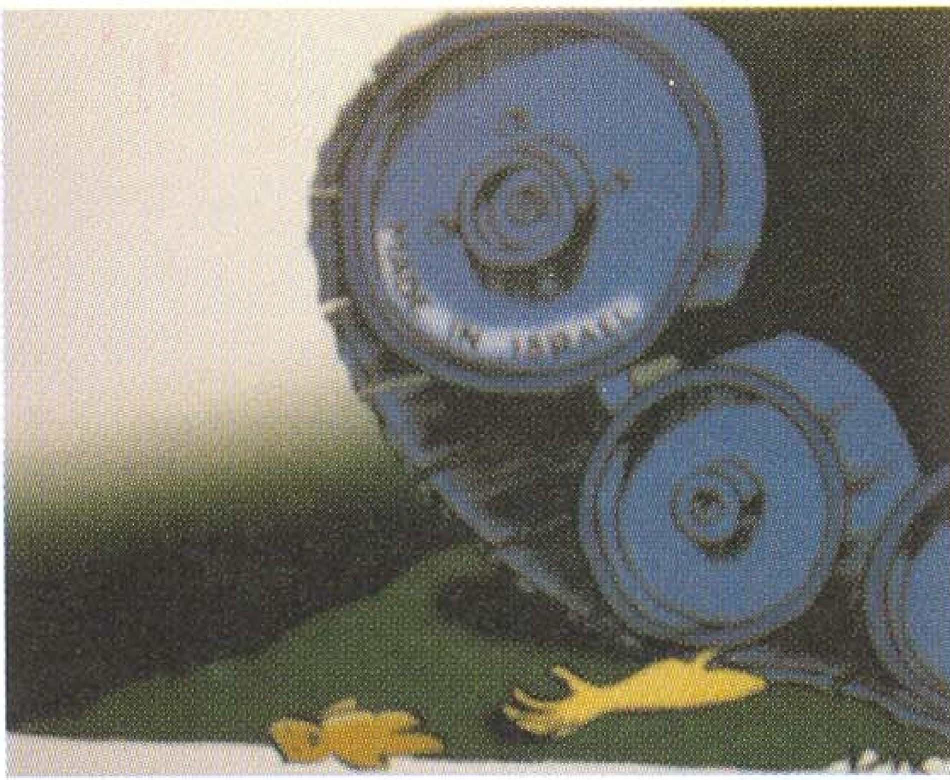
القدس في التشكيل العالمي

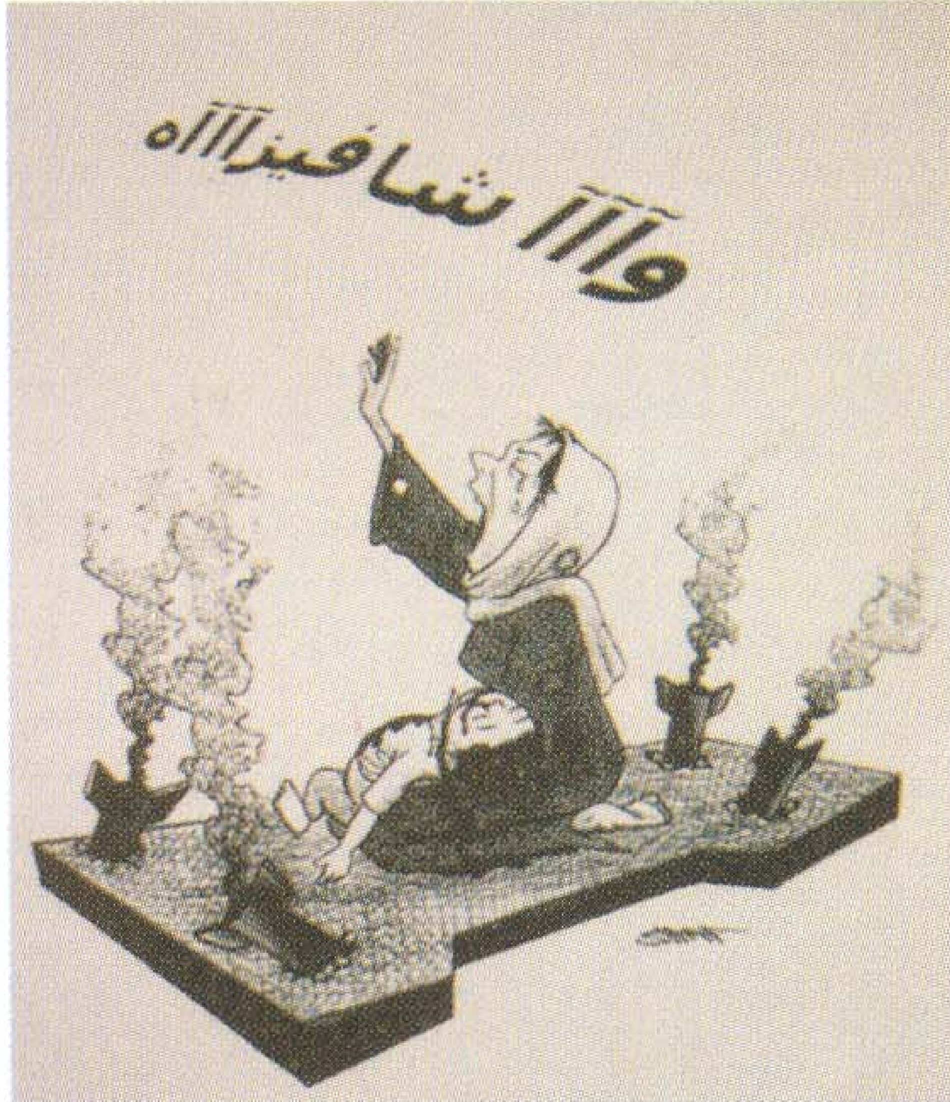
من الصعوبة بمكان، الإحاطة بكل الأعمال الفنيّة العالميّة التي تناولت مدينة القدس، أو استلهمت معالمها البارزة، لذلك سنكتفي هنا، بتقديم نماذج منها، مع الإشارة إلى أن (قبة الصخرة) و(المسجد الأقصى) شكّلا المفردتين التشكيليتين الأبرز في هذه الأعمال، ومنها لوحة زيتيّة لفنان مجهول، جميلة ومُتقنة وساحرة الأجواء، تُشير عناصرها وأسلوبها وثياب شخوصها، إلى أنها منفذة أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. وهي بمحمولاتها وطريقة معالجتها، تمثل بأمانة، النزعة الفنيّة الاستشراقيّة الأوروبيّة التي نشطت عقب ترجمة (غالان) لكتاب ألف ليلة وليلة (1704-1717) بدليل الدقة المتناهية التي عولجت بها، والمعلميّة الكبيرة في تعامل صاحبها مع عجينتها اللونيّة، وقدرته المدهشة، على التقاط نبض الواقع ونقله إليها، بكل هذا البهاء والجمال والسلاسة، وهو واقع عربي يضوع عبقه في فسيفساء قبة الصخرة، وطرز المعالم المعمارية المحيطة بها، ومحمولاتها من الزخارف والتوريقات التي ابتدعتها اليد العربيّة الإسلاميّة، ومن هذه الحياة الوادعة التي ترصدها اللوحة، لا سيما هذا المشهد الساحر، للنسوة الفلسطينيات وهن يقمن بتعبئة جرارهن من سبيل الماء الجميل الواقع في مقدمة اللوحة التي ينم تكوينها المدروس، ومتانة بناء عناصره، وأسلوب معالجتها الواقعي الكلاسيكي الرصين، عن الموهبة الكبيرة للفنان الذي رسمها، وخبراته المتفوقة في التعامل مع الخط واللون والمنظور وإبراز خصائص المواد والخامات المعالجة فيها، وهذه الخصائص والمقومات، أفضت في النهاية إلى لوحة واقعيّة، مفعمة بجماليات الحياة العربيّة المتفردة في فلسطين، قبل أن يُشوهها الاحتلال الصهيوني، وتعطبها همجيته، وتخربها أطماعه وأهدافه الخبيثة، في سرقة أرض وتاريخ ومستقبل فلسطين والأمة العربيّة في آنٍ معاً.

أما لوحة (قبة الصخرة) للفنان الإنكليزي (إدوارد ستانلي) المولود


من معرض الكاريكاتير.


سليمان منصور.


من معرض الكاريكاتير.



من معرض الكاريكاتير.



فنان مجهول.

عام 1855 والمتوفى عام 1921. فتعود إلى القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين، وترصد بشكل رئيس، قبة الصخرة والنسيج العمراني الإسلامي القديم المحيط بالقبة والحرم الشريف، وهو كما رصدته ريشة هذا الفنان المتمكن من أدوات تعبيره، لا سيما من العجينة اللونيّة التي يُسخرها في لوحته لأكثر من مهمة تشكيليّة وتعبيريّة. فهو يرسم ويلوّن ويؤكد هيكليّة عناصرها بها. يشغل تكوين اللوحة غالبية مساحتها، عنصره الأساس والمحوري، قبة الصخرة والحرم الشريف، لذلك عمد الفنان إلى تسخير باقي عناصر اللوحة ومحمولاتها، لخدمة هذا العنصر وتأكيده، وهو كما يبدو، مفعم بالألوان والتوريقات الناعمة والمنسجمة، بينما باقي العناصر، أخذت الألوان الترابية الفاتحة والهادئة المشبعة بالضوء، ما ساهم بإبرازه وتوجيه عين المتلقي مباشرة إليه.

تنتمي هذه اللوحة للواقعيّة المُبسطة والرصينة، وهي مشغولة في أرض الواقع، بدليل تمثلها الأمين، لمناخ فلسطين العربيّة، وضوء الشرق الساطع، واحتضانها المدهش، لألوان تربة زهرة المدائن، وخصوصيتها وقدسيتها، بدليل هذا التوزيع الرائع للضوء فوق عناصر اللوحة، وسلامة المنظور، والإحاطة الوافية والمعبرة بماهية محمولاتها من العمارة والأشجار والنباتات والزخارف والتفصيلات الصغيرة والكبيرة، البعيدة والقريبة، والإشارات الواهية لبضعة أشخاص يتحركون فوق المساحة الفاهية القريبة من قبة الصخرة.

بموهبة كبيرة، وخبرة عالية، نقل الفنان ستانلي هذا المعلم العربي الإسلامي البارز، إلى لوحة تماهت مع الواقع إلى حد الإدهاش!!.

كما شكّلت قبة الصخرة ومحيطها



من معرض الكاريكاتير.

المعماري والطبيعي، موضوع لوحة رائعة نفذها فنان أوروبي مجهول، بصيغة استشراقيّة تشير إلى معلميّة صاحبها الكبيرة، كما تُشير شخوصها وطرز الثياب التي ترتديها، إلى أنها منفذة بداية القرن التاسع عشر. تحمل هذه اللوحة من الدقة الواقعية ما يجعلها تتماهى بالصورة الضوئيّة، وهو ما يجعل منها وثيقة دقيقة وجميلة، لهذا المعلم المعماري العربي الإسلامي الهام.

وأغرق الفنان (ليين ملر) لوحته عن القدس، بألوان وحشية قوامها الأزرق النيلي والأحمر والأصفر والبرتقالي والأبيض، وفيها صوّر (ضمن شريط في الأسفل لا تتجاوز مساحته خمس اللوحة) ملامح لمساجد وكنائس وأسوار وأشجار غلبت عليها الألوان البنيّة. فنان غربي آخر، قدم قبة الصخرة والحرم الشريف والمسجد الأقصى ومحيطهم، بأسلوب (الماكيت) وبدقة واقعيّة شديدة، اعتمدت على الرسم والقليل من الألوان الشفيفة. في هذه اللوحة، تُطل عين المتلقي على موجوداتها وعناصرها من أعلى، وبرؤية بانوراميّة تحيط بأكبر قدر ممكن من تفاصيل المشهد. وبرؤية وأسلوبيّة مشابهة، نُفذت لوحة متخيلة للقدس أيام السيد المسيح، بالأبيض والأسود والقليل الباهت من الألوان، ما جعلها تقارب المحفورة. وبشيءٍ من الخيال المجنح، عالج فنان آخر (يوحي أسلوبه بأنه روسي) المعالم المعماريّة الرئيسة لمدينة القدس، لا سيما المساجد والكنائس والمحيط الطبيعي. الصيغة الفنية لهذه اللوحة، حالة متوافقة من أسلوب المنمنمة والأيقونة، وهي على قسط كبير من الخيال والطرافة والجمال والتفرد.

وفي لوحة لفنان مجهول، منفذة بألوان ضائعة بين الزيتي والمائي،



تيسير شرف.

برزت قبة الصخرة، ضمن محيط ساحر من العمارة القديمة وبعض العناصر الطبيعيّة، زادتها بروزاً، المساحة الواسعة والخالية من العناصر الموجودة في مقدمتها، والسور الذي يليها.

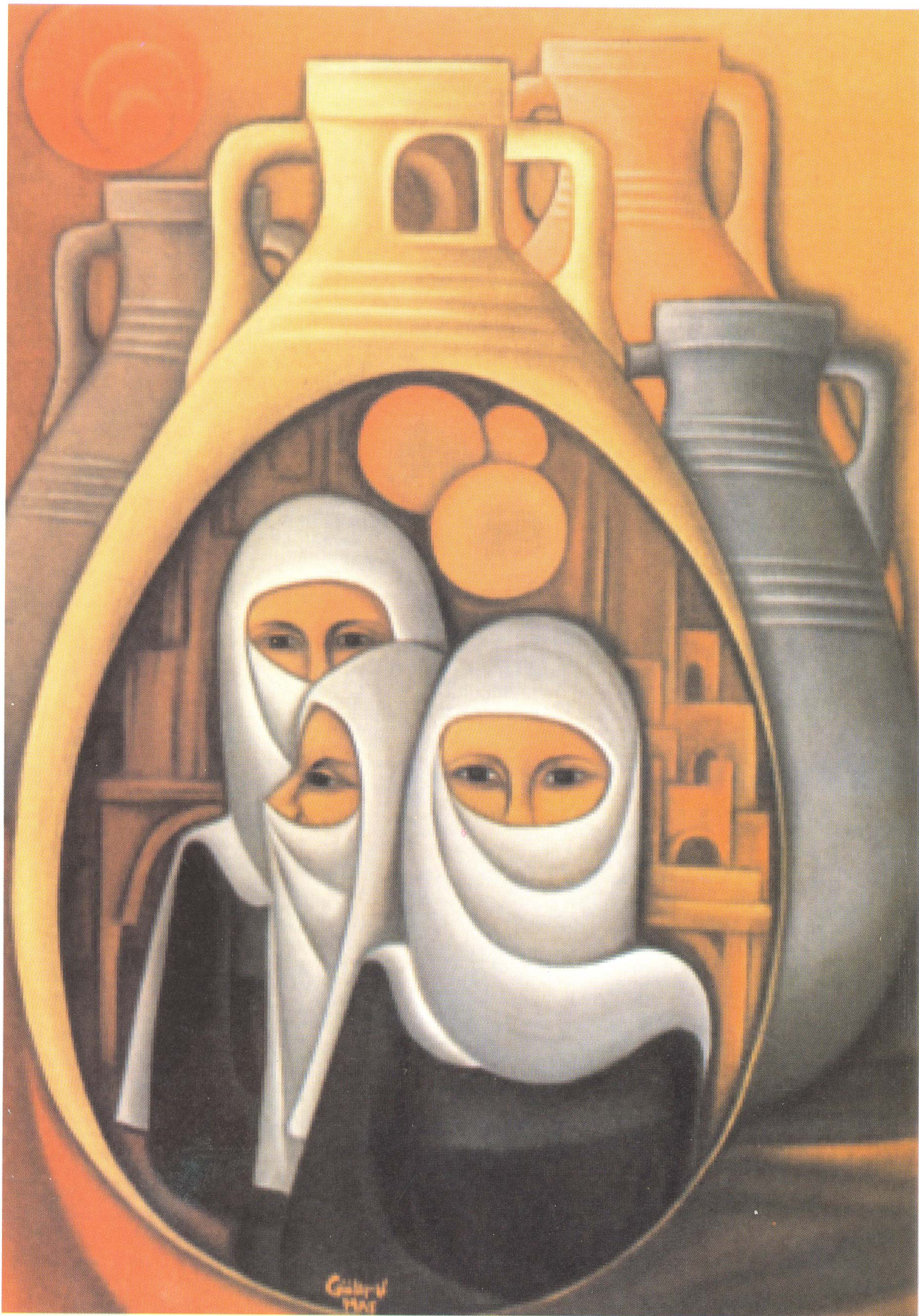
رُسمت هذه اللوحة بأسلوب واقعي مُبسط، وبألوان زخرفيّة متباينة الدرجات، مأخوذة مباشرة من إصبع الألوان. أي أن الفنان لم يتعب نفسه كثيراً في استنباط ألوان يقارب فيها الواقع الحقيقي، وإنما اكتفى بالألوان الجاهزة، وهو ما أوقع لوحته بالسمة التزينية الزخرفية، والحس التلقائي البسيط.

عكسها تأتي لوحة أخرى لفنان مجهول أيضاً، صوّر فيها قبة الصخرة، وسور القدس العتيق، والمحيط العمراني المؤلف من مجموعة كبيرة من المساجد والكنائس والبيوت القديمة، ذات الطراز العربي الإسلامي. اعتمد الفنان في إنجاز هذه اللوحة، على الخط (الرسم) كقيمة تشكيليّة أساسية، إذ أكد به عناصر اللوحة المعماريّة والطبيعيّة، وأعطاها هيكليتها الصحيحة، أما اللون فجاء شفيفاً متدرجاً من الغامق إلى الفاتح، ضمن مساحات واسعة، ما أعطى العناصر ثقلاً ورسوخاً ووضوحاً، ولأنه عالجها والسماء، بكثير من الأناة، والتأكيد على التفاصيل والنمنمات الدقيقة، أخذت اللوحة خصائص ومقومات المحفورة الملونة.

الفنان الهنغاري (كونستغاري كوستاك تيفدار) نفذ لوحة للقدس عام 1905، أظهر فيها معلمين أساسيين هما: كنيسة (جاءت في مقدمة اللوحة) وقبة الصخرة (في وسطها) إضافة لطيف جامع يلوح في الأفق، وبضعة أسوار وبيوت قديمة، تحيط بالمعلمين، انبثقت بينها، أشجار ونباتات. اللوحة منفذة بالأسلوب الواقعي المبسط الملحاح على التفاصيل الصغيرة، لا سيما رسم الأحجار في مداميكها، ما أوقع العمل في سمة بدائية، وحس تزييني.

في التشكيل العربي

يأتي الفنان التشكيلي السوري الراحل (غازي الخالدي) في طليعة من تناولوا مدينة القدس ورموزها في لوحاتهم، وبأكثر من صيغة، ولأكثر من هدف



كامل المغني.



وموضوع وقضية. من ذلك ربط رموز القدس المعماريّة الإسلاميّة والمسيحيّة، بموضوع الشهادة والشهداء، كما في لوحته (تحية إلى شهداء فلسطين) المنفذة بالألوان الزيتية عام 1976، حيث شكّلت هذه المعالم الشريط السفلي في اللوحة، وقد عالجها بواقعية مُبسطة، وألوان قليلة (الأزرق والبرتقالي) ورمز في الشريط العلوي (ويشكل ثلثي مساحة اللوحة) إلى الشهداء بثلاثة أحصنة مشرئبة الأعناق نحو السماء الغارقة بألوان الأحمر القاني والبرتقالي والأسود، إشارة إلى دماء هؤلاء الأبطال المؤسسة لفجر التحرير القادم المتمثل بقرص الشمس (أو القمر) الذي تنكشح عنه الغيوم السوداء (رمز الاحتلال الصهيوني) ممهدة الطريق لبزوغ فجر الحرية النقي الصافي القادم من الأفق، والمرتمي فوق أسطح عمائر القدس وبين جنباتها.

اللوحة بسيطة العناصر، قليلة الألوان، واضحة الرموز، ما جعلها سهلة التناول والوصول، إلى المتلقي، على اختلاف ثقافته. أما في لوحته (زهرة المدائن يا قدس) المنفذة بالألوان الزيتية والموجودة في نادي ضباط الجيش العربي السوري بدمشق المنفذة عام 1982، فقد ربط قبة الصخرة ومحيطها، بفتاة خائفة رسمها بلون أبيض (رمزاً للطهارة) تطل من القسم الجانبي اليساري من اللوحة، تحتضن بيدها اليمنى، هذه العمائر المقدسة، وتشير باليد اليسرى إلى قبة الصخرة المهددة، بينما طيف حمامة بيضاء (إشارة إلى الحرية القادمة) يتشكل في الأفق المرسوم بألوان زرقاء سماوية، شفيفة، انعكست أطيافها على جدران العمائر المنفذة بخطوط صلبة، وألوان متدرجة مكونة من البني والأصفر والأبيض ومشتقاتها. واللوحة كسابقاتها، معالجة بالأسلوب الواقعي المختزل والبسيط.

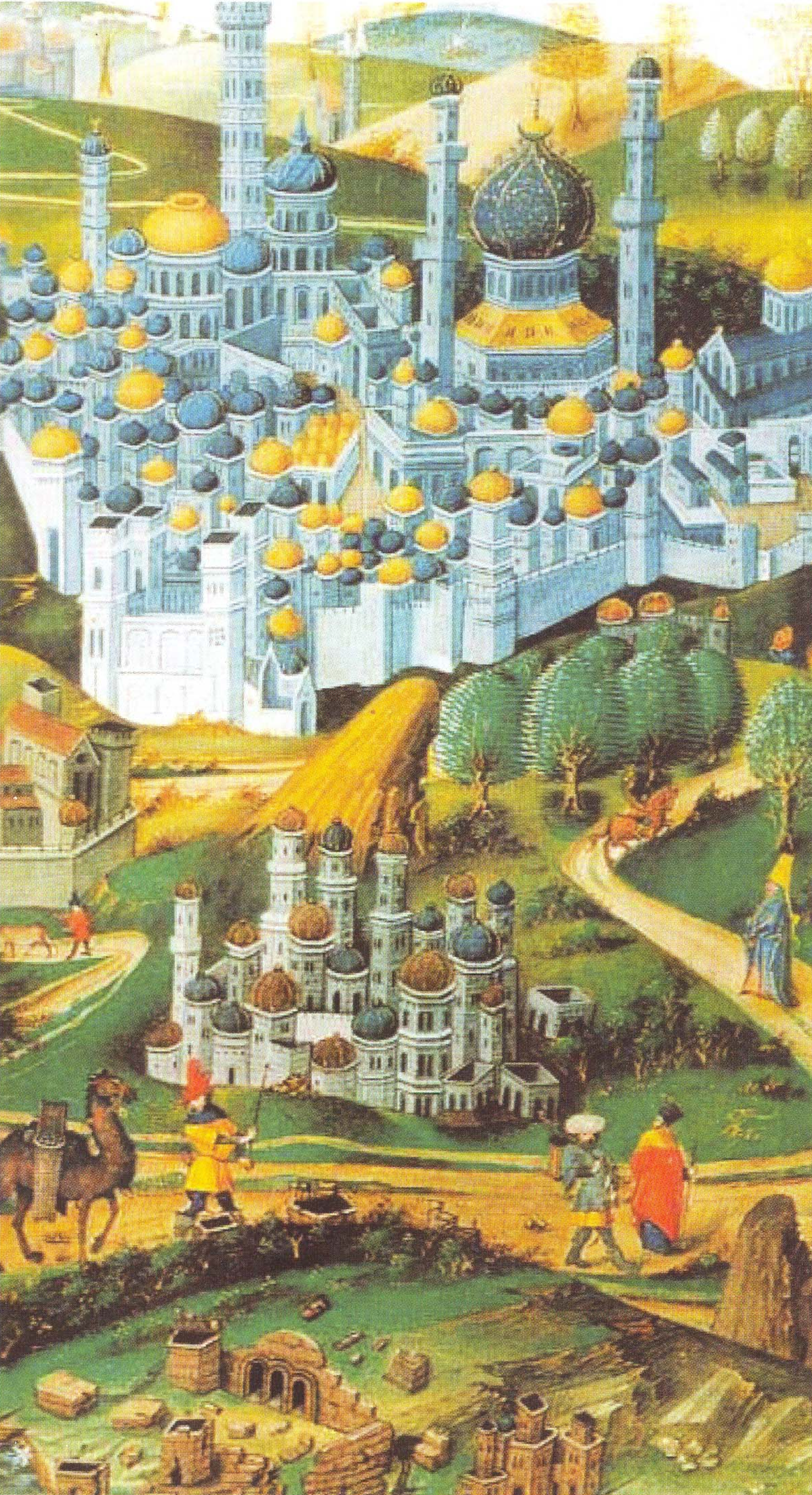
أما لوحته (فلسطين عام 1948) المنفذة مطالع سبعينات القرن الماضي، فقد صوّر فيها عملية النزوح الفلسطيني من خلال فتاة مذعورة الملامح، تستقر على كتفي رجل يعبر بها البحر إلى

المجهول،وقد رمز إلى فلسطين، ببيوت ومساجد وأشجار أخذت لون الدم، إشارةً وتأكيداً، على الطغيان الصهيوني ومذابحه التي دفعت بالفلسطينيين إلى مغادرة بيوتهم وأراضيهم، وكانت قبة الصخرة، الرمز الأبرز والأهم في اللوحة. وحتى في لوحاته الوطنية والقوميّة الأخرى، ظلت القدس برموزها الأساسيّة، حاضرة ومؤكدة فيها، من ذلك وجود قبة الصخرة ومحيطها العمراني العربي الإسلامي المميز الطراز، في الطرف اليساري العلوي من لوحة (ملحمة حرب تشرين 1973) الموجودة في القصر الجمهوري بدمشق، مشيراً بذلك، إلى وحدة النضال العربي وضرورته، لتحقيق أهداف الشعب والأمة، في التحرر من السرطان الخبيث الذي زرعه الغرب في جسد الأمة العربيّة، ومن ثم التفرغ لبناء الحياة العربية الجديدة الخالية من المخاطر والتحديات.

وفي لوحته (القدس في النار) المنفذة عام 1973، صوّر الفنان غازي الخالدي اللهيب الذي طاول شوارع ومرافق هذه المدينة المقدسة، معبراً عن المأساة التي يعيشها شعبنا العربي الفلسطيني، تحت الاحتلال الصهيوني، مُبيناً من خلال تباينات الألوان المتضادة، حدة هذه المأساة وقسوتها وتداعياتها على الأمة العربية ومستقبلها.

عبر هذه التباينات اللونيّة، والصياغة الواقعيّة المبسطة، تمكن الفنان الخالدي، من وضع المتلقي في عمق المأساة الفلسطينية، من خلال التعبير المأساوي الانفعالي الحاد الذي سكبه فيها.

لقد ظلت القدس بخاصة، وفلسطين



فنان مجهول.

بعامة، حاضرة ومتألقة، في معظم أعمال الخالدي الوطنيّة والقوميّة، ما يعكس حساً رفيعاً ومتيناً بالانتماء القومي، رافقه طوال حياته، وانعكس بوضوح في إبداعاته المتشعبة. بل قد لا نكون مغالين، إذا قلنا أن القدس شكلت أيقونة لوحاته الوطنيّة والقوميّة، ومنها لوحته المعروفة (سورية بطولة وحضارة) التي ربط فيها بين القديم والجديد، من رموز حضارتنا العربية والإسلاميّة، كصلاح الدين وزنوبيا، وتدمر وقبة الصخرة، ودمشق والجامع الأموي، دون أن يغفل الإشارة إلى الشهداء المتمثلين بالأحصنة المشرئبة الأعناق نحو السماء، وبالتحديد إلى قرص الشمس الذي يهب الخصوبة والعطاء والأمل، ويرمز في الوقت نفسه، إلى العزة والسمو والرفعة والكبرياء .

إلى جانب الخالدي، قام عدد كبير من الفنانين التشكيليين بتناول القدس في أعمالهم، منهم الفنان سليمان منصور الذي جسد مأساة ومعاناة الشعب العربي الفلسطيني، بزهرة المدائن تتوسطها قبة الصخرة، على شكل عين، تستقر فوق ظهر رجل يحملها كما الوديعة أو الحرز، في عالم لا ملامح له، ومستقبل مجهول الهوية، وتحديات لا حدود لها، ومع ذلك، يحمل القدس بأناة وصبر وإرادة لا تلين ولا تتكسر.

الفنان الرائد اسماعيل شموط، ربط بين القدس والجماهير المزروعة حولها كجذور الشجر العتيق، مُبرزاً ومؤكداً، على المرأة العربية الفلسطينية التي أخذت على عاتقها، ضخ قوافل المناضلين والشهداء وصناع الحياة، وبشكل متواصل ودائم، لتتحرر البلاد،



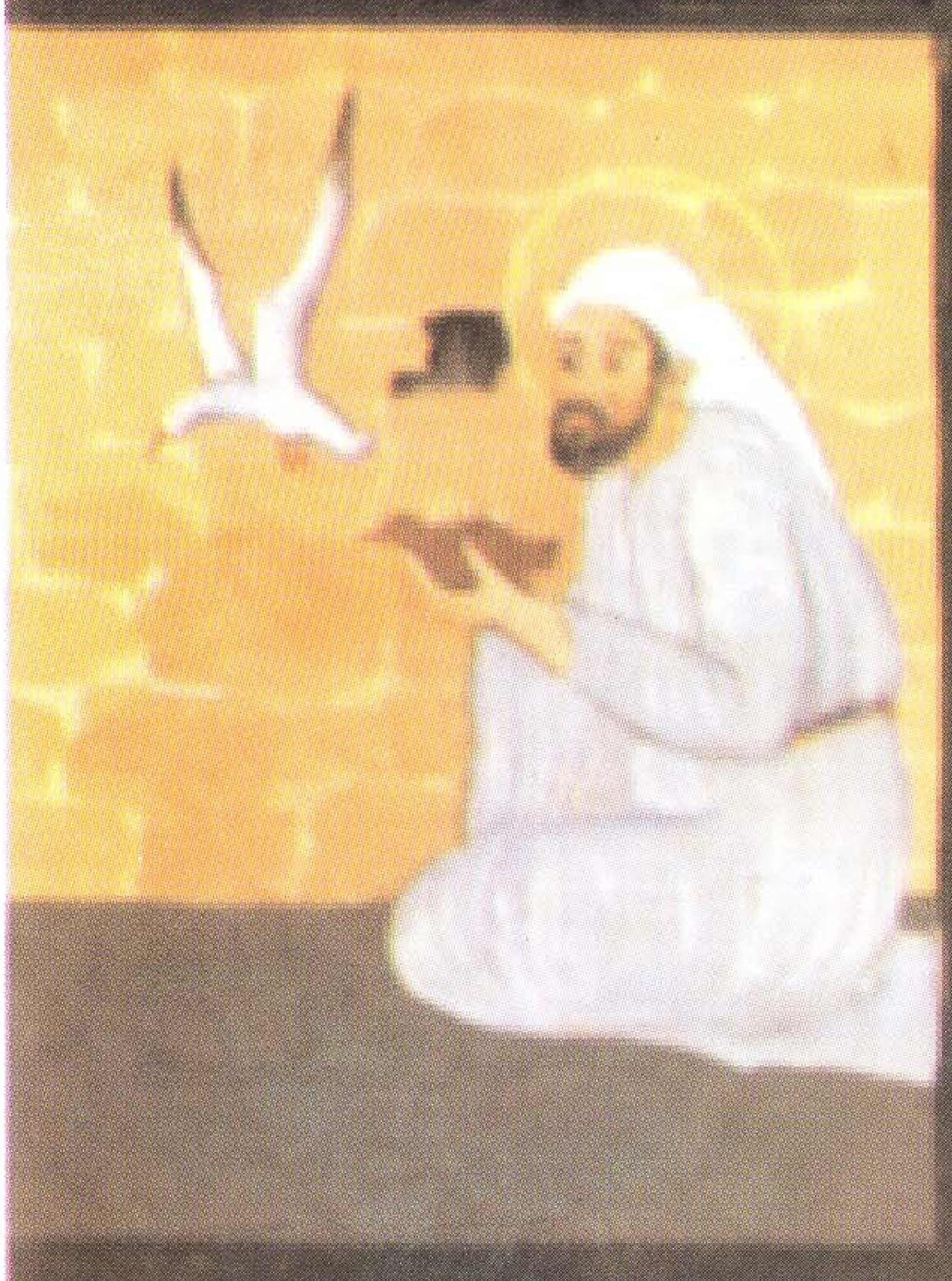
تمام الأكحل.






كيف نكلم من كان
في المهد




وإذ تخلق من الطين كهيئة الطير بإذني
فتنفخ فيها فتكون طيرا بإذني


وأبرئ الأكمه والأبرص



القدس في زمن المسيح.

وتورق الحياة عزة وكرامة ومستقبلاً آمناً. وفي إشارته إلى القدس، جاءت قبة الصخرة الذهبية، كعنصر أساس ومحوري في لوحته. نفس الشيء فعله الفنان عيسى عبيدو، عندما جعل قبة الصخرة تتوسط لوحته عن القدس وتبرز كعنصر أساس، لا سيما بعد أن جعل سور القدس يشغل القسم السفلي من اللوحة، وتعمد عدم التأكيد على النسيج العمراني حولها، وبالغ في مساحة السماء التي أخذت نحو نصف مساحة اللوحة. ولأنه عالج السور والمحيط العمراني، باختزال وبساطة، برزت وتأكدت قبة الصخرة بلونها الذهبي. ولربطها بالسماء المطرزة بالغيوم، أغرق الحرم الشريف الذي تعلوه باللونين الأزرق والأبيض وتدرجاتهما، وهو ما فعله في مساحة السماء.

وبأسلوب واقعي مُبسط تماهى بين الرسم والتصوير والحفر المطبوع، صوّر الفنان حسن نعيم التلال التي تنهض عليها القدس القديمة، لا سيما الأماكن المقدسة، الإسلاميّة والمسيحيّة.

وأحاط الفنان تيسير شرف في لوحته (القدس) هذا الجزء المعماري، بموج متدفق من الحروف والكلمات (من الأسفل) وبشرائط شاقوليّة ملونة، تنهض في الأعلى كألسنة اللهب، وكغيره من الفنانين، يؤكد ويبرز الفنان شرف، قبة الصخرة والحرم الشريف، إنما ضمن جوٍ من الزخرفيّة الطاغية، سببه



فنان مجهول.

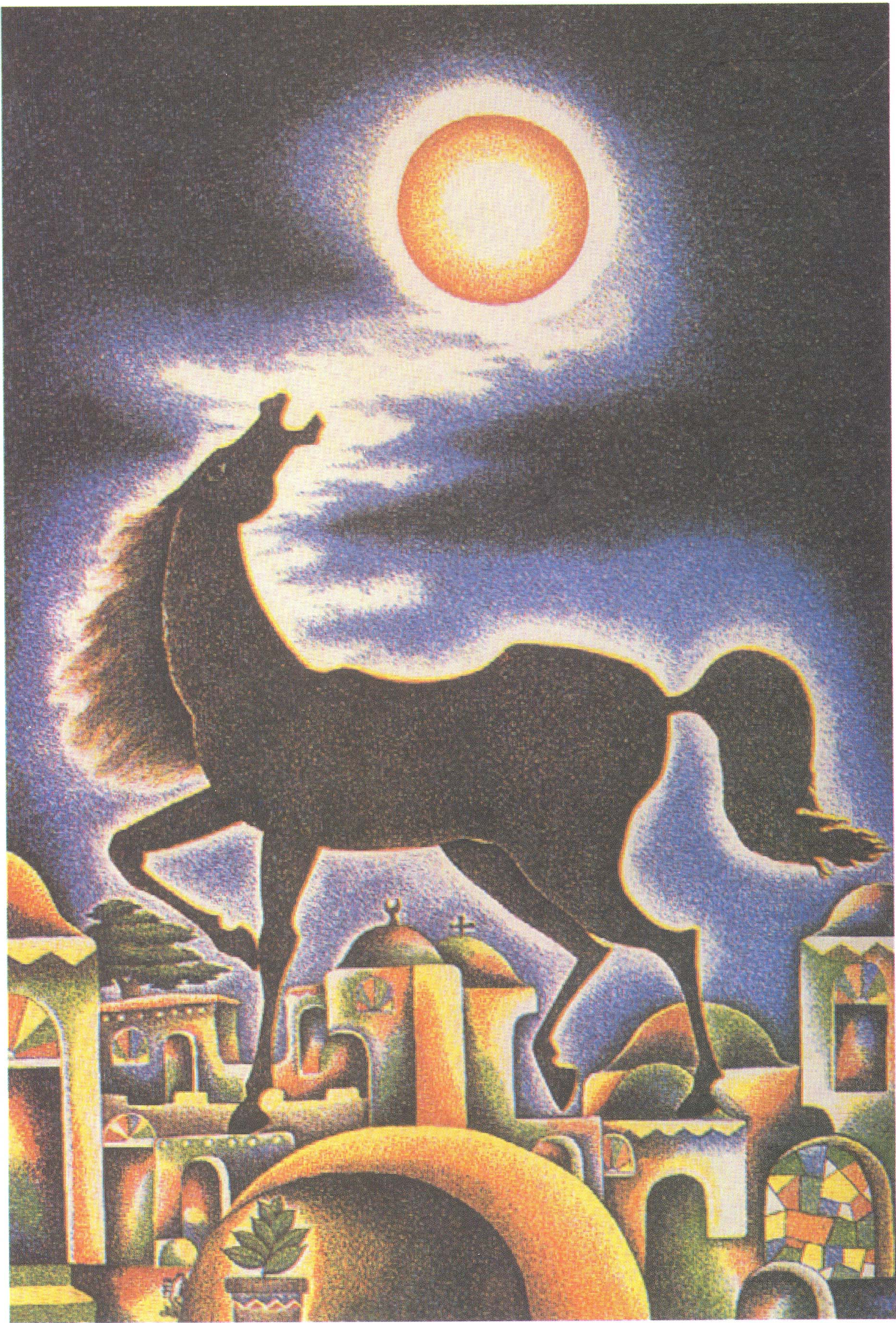
قوة الألوان المتضادة التي استعملها في لوحته.

على العكس من ذلك، تأتي لوحة (القدس) للفنان توفيق عبد العال التي اختزلها بجامع ومئذنة وخلفية رمزية مؤلفة من مساحة لونية زهريّة، وتقطيعات هندسية صفراء، ومن هذين اللونين: الزهري والأصفر ومشتقاتهما، بنى عمارة اللوحة البسيطة التي قاربت أسلوبيتها رسوم الأطفال والبدائيين.

وقام الفنان بشير السنوار بالربط بين الحصان ـ الرمز الذي تطوق عنقه الكوفية الفلسطينية ويقف شاخصاً إلى قبة الصخرة، فوق تلة مواجهة، ولسان حاله يقول: إن الحق باقٍ، والأصالة مترسخة، وشمس الحرية والتحرير، قادمة لا محالة.

النحت وجذور المشكلة

كغيره من أجناس الفن التشكيلي، تصدى فن النحت العربي، للجرح الفلسطيني، بأكثر من شكل وصيغة، ومن أكثر من زاويّة فكريّة، أو رؤيّة مضمونيّة، وفقاً لخصائصه وتقاناته التي تفرض على النحات حلولاً وصياغات وأساليب تختلف عن باقي وسائل التعبير البصري الأخرى. ففن النحت محكوم بجملة من القوانين العلميّة، والأسس الوضعيّة والتقانيّة، المتعلقة بمواده وخاماته وعلاقته ككتلة في الفراغ المحيط، وحركته المعبّرة في هذا الفراغ، ومحافظته على توازن هذه الكتلة واستقرارها رغم حركتها التي يجب أن



محمد الركوعي.



ادوارد استانلي.

تطول واجهات المنحوتة كافة.

لقد حاول النحات العربي عموماً، والفلسطيني خصوصاً، تجسيد القضيّة الفلسطينيّة في أعماله النحتيّة الحُجريّة أو النصبيّة، والمجسمة أو النافرة، ومن زاويا ورؤى مختلفة. فبعض التجارب، أخذتها بشكل مباشر مصورة المتصدين للعدو الصهيوني، أو الذين سقطوا وهم يؤدون هذه المهمة النبيلة. أو قامت بالتأكيد على حق الشعب العربي الفلسطيني بأرضه ومستقبله، وبعضها الآخر، ضرب بعيداً في الجذور البعيدة لهذه المشكلة، مبينةً المفاصل التاريخيّة الرئيسة للصراع القديم ـــ الجديد، بين شعبنا العربي والغرباء الطامعين بأرضه وتراثه ومستقبله، بدءاً باليهود المسكونين بنزعة التطرف والتعصب والتفوق والقتل والتدمير، وانتهاءً بالصليبيّة المتعددة الأشكال والأجناس، وصولاً إلى الصهيونيّة الطامعة بالأرض والثروة والمستقبل. من النحاتين الذين تصدوا للقضية الفلسطينيّة، الفنان الفلسطيني مصطفى الحلاج الذي درس فن النحت أكاديمياً في القاهرة ثم تحوّل كلياً إلى الرسم والتصوير، ومن ثم استقر بشكل نهائي مع الحفر المطبوع. والنحات الفلسطيني زكي سلام الذي أوقف معظم نتاجاته النحتيّة لقضية شعبه، والفنان الفطري عبد الحي مسلم ... وغيرهم الكثير.

ومن التجارب النحتيّة اللافتة، التي تغلغلت في جذور المشكلة الفلسطينيّة، وحاولت تجسيدها والتعبير عنها، تجربة النحات السوري عبد الله السيد، لا سيما في عمليه البارزين (نصب صلاح الدين الأيوبي) الرابض أمام قلعة دمشق، وعمله المنفذ من الحجر البرزاوي الوردي (راهوم جنين)، وراهوم هي أميرة سريانيّة من نجران، قضت في اضطهاد اليهود لمسيحي الجزيرة العربيّة قبل الإسلام، حيث أهينت ثم ذُبحت حفيدتها فوق فمها، قبل أن تلقى هي نفسها ذات

المصير.

في هذا العمل المؤلف من (راهوم) و(حفيدتها) ضمن كتلة نحتيّة متماسكة وشبه كرويّة، ربط النحات السيد بين الحدث التاريخي المتمثل براهوم، وبين الحدث المعاصر المتمثل بمخيم جنين الذي دمره الصهاينة فوق رؤوس ساكنيه، دون التمييز بين مقاوم وطفل وامرأة وشيخ، ما يؤكد أن الحقد الصهيوني لم يتغير ولم يتبدل، منذ ذلك التاريخ الموغل في القدم وحتى يومنا هذا، وفي ذلك إشارة إلى تأصله في الصهاينة، وتحوّله، إلى جزء لا يتجزأ من بنيتهم النفسيّة والفيزيولوجيّة.

قدم النحات السيد عمله هذا، بلغة واقعيّة تعبيريّة مُبسطة قادرة على وضع المتلقي في جو الحدث التاريخي المُستعاد والمُسقط على الحدث المعاصر، وبتكوين مغلق وقوي ومتماسك، ترتد فيه الخطوط المنحنيّة، والمساحات المستديرة، إلى بعضها البعض، ما يعكس بقوة، دراميّة الحدث وشفافيته، رغم التعبير المأساوي، والخوف الكبير الذي أودعه النحات عيون راهوم، وحركة أيديها القابضة على حفيدتها لتجعلها جزءاً لا يتجزأ منها، وفي ذلك إشارة إلى المصير الواحد الذي لاقتاه، والتماهي البعيد الدلالة والرمز الذي أراد النحات السيد إيصاله إلى المتلقي، من أجل عكس الحالة المعاصرة والتعبير عنها بعمق، رغم الاختزال الشديد الذي اعتمده في صوغ العمل وإخراجه، ومن هنا تحديداً، تأتي أهمية اللغة النحتيّة التي يتعامل معها النحات السيد، والدراسة المسبقة والعميقة التي تسبق قيامه بتحقيق هذه اللغة في عملٍ فراغيٍ مجسمٍ أو نافرٍ.

* * *

راهوم جنين

للنحات عبد الله السيد.



الاحتفاء التشكيلي..

بالقدس عاصمة للثقافة العربية..!!

■ متابعة وإعداد : غازي عانا *

.. (مما لا شك فيه ، بأن الفن التشكيلي الفلسطيني يُمثل منهل ابتكار إنساني مُتفرد الوجود والصيرورة ، لا يُجاريه فن آخر في المعمورة في خصوصية مواضيعه وتشعب مسارب قضيته السياسية والاجتماعية والإنسانية المُعاشة ، وحالة استثناء في ميادين السرد البصري الفني التشكيلي ، سواء من حيث عمارته التصويرية وذاكرة مكانه البصرية ، وحصاد المُخيلة والواقع المعاش ، وما تشمله من حفريات المعاني والمعرفة ، ويرسم أفاقاً واسعة لتضاريس جغرافية جديدة وآليات سرده البصري والتقني في مُختلف واحات الابتكار - الإبداعية - المُتاحة شكلاً ومضموناً وفلسفة فن ، وجمال وتقنيات ، تختصر قرناً من الصراع والدماء والجرحى والمعتقلين والشهداء بوسائط وأدوات تعبيرية بسيطة وهادفة ، باعتباره فناً يُكرس حالة من التوافق الأيديولوجي لمعابر السياسة والمقاومة والتراث ، والمُطابقة اللافتة ما بين مختلف المشهد الحياتي الوجودي اليومي لكافة شرائح الشعب العربي الفلسطيني داخل فلسطين وخارجها ، ونبضاً ثقافياً حافلاً بالرموز والدلالات ، ولمسة حضارية وكفاحية لا يُمكن تجاهلها في مساحة الإبداع والابتكار الفلسطيني واسعة الطيف.).

اخترت تلك السطور من شهادة للفنان التشكيلي الدكتور أحمد أبو الكاس من غزة في فلسطين حول خصوصية الفن التشكيلي الفلسطيني ما بين الأيديولوجية والتراث .. كمقدمة لموضوع الاحتفاء التشكيلي بالقدس عاصمة للثقافة العربية كونها تمثّل بحق واقع حال المشهد التشكيلي في كل من الداخل والشتات كون الفن دائماً هو الانعكاس الأكثر صدقاً للحالة الاجتماعية والثقافية وحتى السياسية للشعب الفلسطيني ، ذلك أن الهوية الثقافية الفلسطينية تستمد معنى وجودها من القضية السياسية ، للتداخل الحاصل أصلاً بين ما هو ثقافي وبين السياسي فيها ، بحيث اعتبر العام 1948 نقطة تحول جذري على صعيد الدور والمضمون للفن التشكيلي الفلسطيني ، ليشهد بذلك مرحلة أسست لحركة تشكيلية فلسطينية فيما بعد واكبت نسبياً أهم الأحداث الكبرى التي شهدتها القضية الفلسطينية منذ ذلك التاريخ وإلى اليوم .

لقد شكل معرض يوم الأرض السنوي هذا العام والذي ينظمه دورياً الاتحاد العام للتشكيليين الفلسطينيين في سوريا بالتعاون مع اتحاد التشكيليين السوريين في صالة الشعب بدمشق ، بمناسبة ذكرى يوم الأرض ، شكل هذا العام انطلاقة فعاليات احتفالية القدس عاصمة للثقافة العربية 2009 ، من دمشق .

هذا المعرض والذي اعتاد الفنانون الفلسطينيون المقيمون في سوريا إحياءه في الثلاثين من آذار من كل سنة تعبيراً عن تمسكهم بأرضهم وتأكيداً لحقهم في العودة إلى وطنهم وديارهم في فلسطين ، مؤكدين من خلال أعمالهم باختلاف أشكال تعبيرها على الخصوصية الفلسطينية من خلال الموضوعات التي يطرحونها في أعمالهم حيث تحضر البيئة بكل مفرداتها كما تحضر القضية بكامل آلامها وجروحها من التشرّد الذي مازال يعاني منه الشعب الفلسطيني في الداخل نتيجة الممارسات الوحشية لسلطة الاحتلال الاسرائيلي.

فجسّد كل من الفنانين المشاركين وهم 45 فنانة وفناناً تشكيلياً شكلاً مختلفاً من علاقة الفلسطيني بالأرض ومدى قدرة الفنان على تمثيل هذه العلاقة بطرق وأساليب وتقنيات تنوعت بين التصوير والنحت والحفر بالإضافة إلى فن الملصق والكاريكاتور وغير ذلك من وسائل التعبير المتاحة ، لتبقى المناسبة عنواناً وموضوعاً رئيساً للمعرض الذي أكدت مضامين معظم أعماله على تمسك الفلسطينيين بوطنهم وأرضهم وهويتهم وثقافتهم العربية الفلسطينية.

سليمان منصور

* نحات و صحفي سوري.





عبد المعطي أبوزيد، جنين.

لقد عكست لوحات المعرض بشكل عام الهمّ الفلسطيني بخطوطه العريضة حيث تقاطعت معظم الأعمال في المضمون الوطني الذي يشمل أولاً التمسك بالأرض وحق عودة اللاجئين إلى ديارهم في فلسطين ، واستنهاض الهمم لحماية القدس والالتفاف حول المقاومة وكل الشرفاء الذين يناضلون ، كل في موقعه لتحرير الأرض وإقامة الدولة الفلسطينية المستقلة فوق كامل التراب .

ومن ناحية ثانية حيث شكّل هذا المعرض مع غيره من النشاطات والفعاليات الثقافية الموازية ضمن احتفالية القدس عاصمة للثقافة العربية ، ضرورة ثقافية وإعلامية للتواصل مع الرأي العام العالمي لشرح قضية القدس، وتشكيل رأي ضاغط على الكيان الصهيوني لوقف ممارساته العدوانية على المدينة المقدسة وآثارها الإسلامية والمسيحية والضغوط التي تمارسها إسرائيل على سكانها الأصليين بهدف ترحيلهم عنها وقلب الواقع الديموغرافي فيها لصالح المستوطنين الإسرائيليين.



عمار رشدان.

إطلالة على بعض الفنانين التشكيليين الفلسطينيين المقيمين في سوريا ..

يشكّل معرض يوم الأرض عادة فرصة مثالية للتعرّف على أسماء جديدة شابة لفنانات وفنانين، هذا بالإضافة إلى متابعة النتاجات الجديدة ومدى تطور مسار تجارب الفنانين الفلسطينيين المقيمين في سوريا ، بالإضافة إلى بعض المعارض الفردية التي اعتاد على إقامتها بعضهم في أكثر من صالة خاصة بدمشق أو باقي المدن السورية ، أو من خلال مشاركاتهم في المعرض السنوي العام، ومعارض جماعية مشتركة عديدة مع الفنانين السورين ، ومنهم على سبيل المثال من الرواد روبير ملكي ، وبرهان كركوتلي ومصطفى الحلاج :

مصطفى الحلاّج

(1938 – 2002) .

• مواليد يافا – فلسطين 1938 .

امتاز أسلوبه في الرسم برشاقة الخط وقوته واختزال الشكل وتعبيره غالباً بالأسود والأبيض عن الموضوعات برمزية اعتمدت على الأسطورة والحكاية الشعبية الفلسطينية ، تلامس أعماله بحساسية القضايا الإنسانية والاجتماعية والسياسية ، نفّذ لوحة حفر على شكل سلسلة أو رواية بصرية ، وقد وصل طولها إلى حدود (100م) وتوفي في حريق بمرسمه قبل أن يقرّر نهاية مشروع (اللوحة) .

يعتبر الحلاّج بامتياز أحد أهم الأسماء التي تركت أثراً عميقاً في مسار وتاريخ الحركة التشكيلية العربية عموماً ، والفلسطينية بخاصة ، وعلماً بارزاً من أعلام الثقافة والمعرفة الإنسانية ، التي كانت وما زالت تشكل لوحاته حلماً مشروعاً بحياة أفضل .

عبد المعطي أبوزيد

• من مواليد حيفا - بفلسطين 1941.

يعتمد الفنان عبد المعطي أبو زيد في لوحاته الكبيرة نسبياً في سياق تجربته وأسلوبه على الواقعية المبسطة مستفيداً من الضوء في إشراقات اللون ، معتمداً عليه كأساس في صياغة موضوعاته التي تتمحور غالباً حول الطبيعة والبيوتات الفلسطينية المعلّقة مثل حلم في مركز التكوين ، حيث تحضر المرأة كعنصر رئيسي في لوحاته بلباسها التقليدي ونظرتها الصارمة التي تعكس الإصرار والتفاؤل في نفس الوقت ، وهي تتصدّر واجهة معظم أعماله حتى التي تحتوي الطبيعة والقرى المتناثرة على سفوح فلسطين .

علي الكفري

• ولد في 1948 في (طبريا – فلسطين) .

يعتمد الفنان علي الكفري على تقنية خاصة في تجسيد موضوعه المرتبط بالتراث والإرث الفلسطيني من موجودات المنزل والأزياء وبعض التشخيص أحياناً ، كما يعتمد على التجريب في الأدوات والمواد في تجربته التي تنزاح كأسلوب عموماً باتجاه الواقعية في موضوعات الطبيعة الصامتة والتعبيرية في التشخيص.

جزلة الحسيني

• مواليد دمشق 1965.

• البلد المنشأ (القدس – فلسطين) .

لقد تفرّدت الفنانة جزلة الحسيني بخصوصية تقنية قدمت من خلالها أعمالاً فنية مميّزة ومتقنة ، جمعت في صياغاتها اللافتة بين مفهومي الجدارية أي (الروليف) في النحت واللون في التصوير ، مستخدمة (الجلد) كمادة ، أو سطح للعمل الذي أغنته بالتقنية وحوّلته إلى مادة نبيلة تحمل قيماً جمالية وفنية راقية ، حيث اقتصر موضوعها على الإنسان في تكوينات متحرّرة من جاذبية المركز وحيوية فاضت حتى حدود الكادر الذي ضمّ مجموعة أشخاص تعكس في هيئاتها حالات مؤثّرة وانفعالية ، لعناق ، تشابك ، حلم ، أو تأمّل .

زكي سلام

• مواليد دمشق 1958 .

• البلد المنشأ (طنطورة – حيفا) فلسطين .

تتسم أعماله بنزعة تعبيرية ، يستمدّ موضوعاته من الحياة الإجتماعية الفلسطينية ، كان أميزها من حيث انشغاله موضوع العائلة الفلسطينية وحالة التشرّد وما تشكل المرأة من عامل دعم وتماسك وقوة في مواجهة الظروف الصعبة نتيجة ممارسات الاحتلال .

لقد نفّذ أكثر من عمل بمادة (البرونز) وبحجوم كبيرة نسبياً في موضوع الشهادة وبأسلوب واقعي تعبيري ، مستخدماً بعض المفردات للاستفادة من مدلولاتها الرمزية لإيصال الفكرة .

عدنان حميدة

• مواليد دمشق 1962.

• البلد المنشأ (صفد – فلسطين) .

• وعدنان حميدة الفنان الذي يعتمد في خلفية لوحاته على الفضاءات اللونية التجريدية والتي غالباً ما تضمّ وجوهاً وعمارة وطبيعة في توليفة يعتمد فيها على الحلم كفضاء وعلى الواقع كأسلوب وأداء ، وموضوعه غالباً يدور في فلك الرمز للابتعاد عن المباشرة لكثير من القيمة على حساب المدلول المباشر .

محمد الركوعي

• من مواليد مخيمات غزة 1951 .

• البلد المنشأ (جورة عسقلان) - فلسطين .

محمد الركوعي الذي امتازت أعماله بالملحمية وهو يعتمد موضوع المدينة بما تحتوي من موجودات ، ومفردات تراثية في شكل العمارة وزخرفة الأبواب ، وصولاً إلى المرأة الموجودة دائماً وهي ترمز إلى



ابراهيم غنام.

الاستمرارية والحيوية في استمرار الكفاح والنضال بكل أشكاله لتحقيق النصر ، مستفيداً من بانوراما اللون الواحد (الترابي الأوكر) ومشتقاته في تعزيز ذلك التناغم بين المفردة واللون.

اشتغل الركوعي خلال فترة سجنه مجموعة من أعمال الغرافيك الأقرب في فهمها إلى الملصق من حيث دلالاتها الأدبية ، في موضوعات تعكس معاناة الشعب الفلسطيني في ظل الاحتلال ، وإبداع أشكال جديدة لمواجهة الهمجية الصهيونية.

محمد الوهيبي

- من مواليد 1947 .
- البلد المنشأ : (طبريا – فلسطين) .

عُرفت أعماله التصويرية والغرافيكية بأسلوبها الرمزي الذي يستمدّ مادته من الفولكلور الفلسطيني ، وهو غالباً ما يعتمد التشخيص في موضوعاته ، وعلى التقشّف في اللون ، مؤكّداً على الرمز ومستفيداً إلى أقصى حدّ من دلالاته التعبيرية والحسية في استنباط المضمون ، ومكتفياً في معظم الأحيان بالإشارة إليه ، للمحافظة على القيمة الفنية للوحة أولاً ، وهو من الفنانين المجتهدين والمثابرين على إغناء تجربته من خلال التجريب في المواد والتقنيات دائماً لكثير من التعبير.

محمود خليلي

- مواليد (مخيم النيرب . حلب) سوريا 1957 .
- المنشأ من بلدة (الجَشّ) في الجليل الأعلى فلسطين .

ارتبطت لوحة محمود خليلي كموضوع بالهم الفلسطيني ، وبصياغات وألوان رمزية لكثير من التعبير ، جعلت منها عملاً غرافيكياً تصويرياً ، يمكن استخدامه بعد طباعته كملصق سياسي من حيث فهمه وشكله بالعموم.

يعد الفنان محمود خليلي من الوجوه البارزة في الساحة الثقافية الفلسطينية والسورية ، الذي بدأ ممثّلاً مع فرقة المسرح الجامعي بداية الثمانينات ، واستمر نشاطه الفني في المجالين التشكيلي



محمد الوهيبي.

والتمثيلي كواحد من المساهمين الحقيقيين في رسم ملامح الثقافة الفلسطينية في الخارج.

خير الله شيخ سليم

• البلد المنشأ : (طبريا - فلسطين) .

•مواليد حمص 1956 ، مقيم ويعمل في دمشق - سوريا .

لوحاته الأحدث تنحاز إلى الإنسان كموضوع ، وإلى الواقعية المبسّطة كاتجاه أو أسلوب ، وهي تستند على الخط الواضح والنظيف في رسم حدود أشخاصه ، والتي تحجز مساحات مفرحة من منظومة ألوان أساسية وصريحة ، مستفيداً أحياناً من تجاور مشتقاتها لكثير من التناغم الذي يغني فيه السطح الذي غالباً ما ينتهي أقرب في صياغاته إلى فضاءات التجريد الغنائي ، أعمال الفنان خير الله الشيخ سليم تستقر اليوم كنتيجة بصرية مابين مفهومي اللوحة والإعلان ، وبخاصة في معالجاتها اللونية مستفيدة من الفراغ كعنصر أساسي ، ومن جماليات الإضاءة وتباين تلقي الألوان لها في كل مرة .

فتحي صالح

• مواليد البطيحة عام 1966 .

• البلد المنشأ (طبريا - فلسطين) .

الفنان فتحي صالح الذي تميّز بأسلوب وصياغات خاصة ، تنحاز باتجاه السريالية كاتجاه أو أسلوب أخلص له ، وهو المستفيد من تمكنه بالرسم لتأكيد حضور تجربته كمصور واقعي يجسد مشاهده وموضوعه الذي غالباً ما يتضمن مقولة أو موقفاً ، وأحياناً شخصية معروفة كالحلاج مثلاً ، وغيرها من الموضوعات الملحّة في الشأن الفلسطيني ، مكثّفاً تلك المقولة بالتعبير الإنساني الذي يكاد يفيض من بعض كوادره ، أدبياً وتشكيلياً في كل مرة ومراعياً في الوقت نفسه القيمة الفنية للعمل الذي مازال يجتهد على تطويره دائماً ، والذي يبدو كإضافة هامة تعزّز حضوره في المشهد التشكيلي الفلسطيني والسوري على حدّ سواء .

سليمان العلي

• مواليد دمشق 1957.

• البلد المنشأ - قضاء صفد .





مصلقات.

سليمان العلي الذي يمزج في لوحته بين السريالية كفضاء يضم المفردات بصياغة واقعية ، كما في إحدى اللوحات التي تحتوي على وجه و صرخة معبرة عن الغضب والرفض ، وأحيانا تنزاح بعض الأعمال باتجاه التجريد ، عندما يرسم بعض الأطلال لمدينة وما تبقى من جسد وصحف وما إلى هنالك من عناصر في دلالات رمزية إلى موضوع الشتات والحلم الفلسطيني بالعودة ، حتى لا يبقى هذا الموضوع مجرّد حلم .

موفق السيد

- من مواليد دمشق1958 .
- البلد المنشأ (الجاعونة – قضاء صفد) .

مثلما تميّزت أعمال الفنان موفق السيد بمجال الديكور والأزياء في السينما والتلفزيون ، أيضاً فقد استطاع أن يحقق خصوصية وتميّزاً لتجربته في التصوير التي عُرفت بالاتجاه السريالي وموضوعاتها الحالمة المستندة إلى الخيال في تأليفها وإلى الواقع في استحضار مفرداتها من البيئة العربية والفلسطينية ، فقد اعتمد في لوحاته عموماً أكثر من مستوى أفقياً وعمودياً

محمود السعدي

- ولد في دمشق 1962 .
- البلد المنشأ : (طيرة حيفا فلسطين) .

لقد اعتمدت تجربة النحات محمود السعدي على التشخيص من حيث موضوعها ، وهو المهتم دائماً في إظهار الحالة الداخلية لشخوصه من معاناة وألم وإحباط ، تصلنا هذه الإشارات بشكل مباشر من صياغاته التي يرتكز فيها على الواقعية المبسّطة ، والتي تصل في بعض الأحيان إلى ما يقارب التماهي وبخاصة في الوجه الشديد الاختزال ، مع الاهتمام في أكثر الأحيان بخصوصية اللباس المرتبط بالزيّ التقليدي الفلسطيني ، وهذا الشكل من الفهم يضيف كثيراً من التعبير إلى الموضوع الإنساني الذي بقي شغله الفني إلى اليوم .

جمال الأبطح

- ولد في دمشق عام 1958.
- البلد المنشأ (طيرة حيفا) فلسطين .

مثلما في التصميم ، فقد تميّزت أعماله في التصوير أيضاً ، والمتداخلة كمفهوم بالغرافيك من صراحة الخطوط التي ترسم حدود الشكل أو تحجز مساحات لونية مشغولة بعناية ومضيفة ثراءاً وغنى إلى السطح والكادر المحتفي دائماً بالإنسان ، مستفيدة من هامش الحرية الكبير لصياغة لوحة معاصرة تستند على الأصالة وتنتمي إلى الحداثة ، والفنان جمال الأبطح (المهندس) ، فقد استطاع باجتهاده أن يحقق لتجربته في مجالي التصميم واللوحة خصوصية وتميّزاً واضحين مسجّلاً في المجالين إضافة هامة إلى المشهد التشكيلي الفلسطيني والسوري معاً .

هناء ديب

- مواليد دمشق 1961 .
- البلد المنشأ (يافا) .

تميزت أعمالها الخزفية بحسّ فني يمزج بين رهافة التقنية وجمالياتها وبين دينامية النحت وخواصه ككتلة وفراغ متناغمين ، شغلها الموضوع المرتبط وإن بشكل غير مباشر بالتراث والموروث الفلسطينيين ، من حيث الاهتمام بالزخرفة والرسم لتزيين الآنية والجداريات التي تشبه في شكلها الصحون ، مستخدمة ألواناً مشرقة تعكس كثيراً من الأمل .

عماد رشدان

- ولد في دمشق 1968.
- من أسرة فلسطينية هجرت من مدينة الناصرة عام 1948.

عماد رشدان المصور والنحات الذي غالباً ما يشارك في الاختصاصين ، حيث تتميّز أعماله في كل منهما بالقيمة التعبيرية التي يستخلصها باعتماده على الأدب والمقولات والمآثر البطولية الفلسطينية وتحويلها إلى رمز ودلالة في العمل التشكيلي دون أن تفقد حساسيتها أو قيمتها في الأدب والفن .

رجاء صالح

- مواليد : دمشق 1975.
- البلد المنشأ : حيفا – فلسطين .

عملت في المؤسسة العامة للطباعة كمصممة لأغلفة الكتب المدرسية ومعالجة الصور الداخلية للكتب المدرسية و بتصميم الرسوم الداخلية المتعلقة بالنصوص التعليمية و تصميم الشخصيات القصصية للنصوص.

كما تميزت أعمالها النحتية بتركيزها على موضوع المرأة ، ومن



محمود السعدي.



زكي سلام.

حيث الأسلوب بدت واقعيتها تميل إلى التعبيرية في تمثّل الحالة المعنوية والاجتماعية للأشخاص ، كما تبدي اهتماماً واضحاً باللباس الفلسطيني كزيّ تقليدي.

وهنا لابد من التنويه إلى أهمية معرض يوم الأرض كونه يشكّل أحد أهم الإطلالات السنوية على التشكيل الفلسطيني في الشتات (سورية) ،وأهمية هذا النوع من الفنون البصرية بكافة اختصاصاته في دعم القضية الفلسطينية إعلامياً ومعنوياً ،وتقديمها إلى العالم بالشكل الحقيقي ، بعد أن شوّه الإعلام الصهيوني معالم الثقافة والتراث الفلسطيني على مدى عقود ، نتيجة سيطرته على مراكز القرار في أهم العواصم العالمية.

يمثل الفن التشكيلي أحد عناصر الهوية الثقافية وأحد أدوات الخطاب الثقافي لأي شعب ، والفلسطيني منه بشك خاص ، عندما تحولت بعض اللوحات إلى ما يشبه الرمز ،فلسطينيا محليا وعالميا ، كلوحة جمل المحامل للفنان سليمان منصور على سبيل المثال لا الحصر ، بالإضافة إلى أكثر من عمل للفنان ناجي العلي الذي اغتاله الموساد الإسرائيلي نتيجة مواقفه الوطنية المعادية للصهيونية.

مثلت النكبة وما تبعها من تهجير للشعب الفلسطيني وتشتته في أماكن مختلفة واقامته في واقع قاس في مخيمات اللجوء، محور أعمال رواد الفن التشكيلي الفلسطيني، وعكست هوية فلسطينية تمحورت حول القضية التي تستند على الحق المشروع في العودة إلى الوطن. في تلك المراحل من مسيرة الفن التشكيلي الفلسطيني تحولت اللوحة في معظم أعمال الرواد إلى أشبه بـ بوستر سياسي ونضالي، من خلال طرحها المباشر للقضية السياسية واحتوائها على رموز التراث الهوية والكفاح والمقاومة الفلسطينية.

ومن داخل الأرض المحتلة برز فنانون من تلك المرحلة اعتبرت لوحاتهم ، فلسطينياً وعربياً وعالمياً ناطقا رسميا باسم الشعب الفلسطيني وحقه في العودة.

إسماعيل شموط

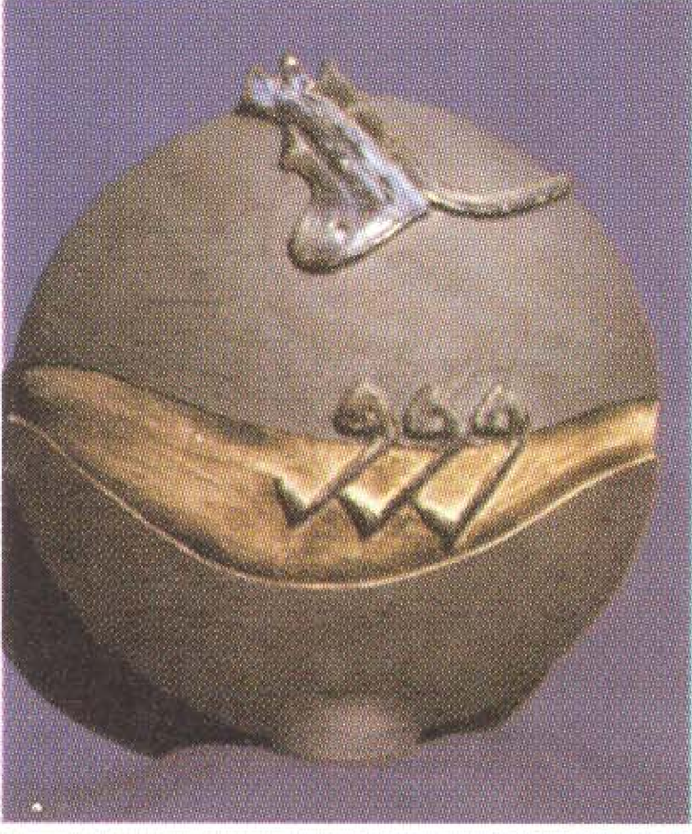
(مواليد اللد 1930 - 2007)

يعتبر هذا الفنان رائد تمثيل مأساة اللجوء الفلسطيني، وعبّرت أعماله التي يبقى محورها الإنسان، عن عمق الألم الذي ألمّ بالإنسان الفلسطيني، من خلال رسمه شخوصا تكتسي وجوهها ملامح من حزن وأسى عميقين لكنها أيضا شخوص يشعّ من داخلها الكبرياء والتحدي والأمل في استرجاع حقها والعودة إلى

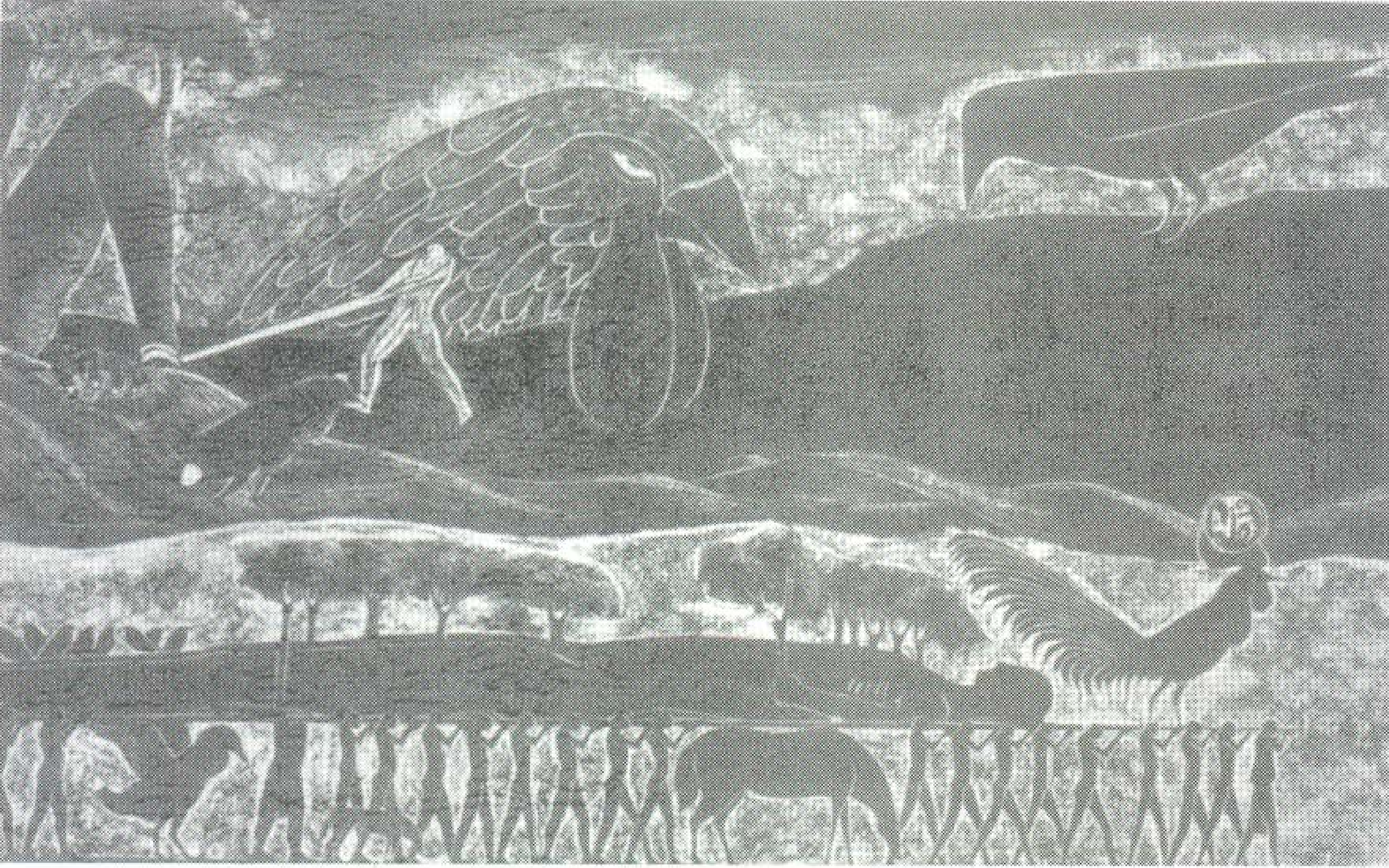


عروبة ديب.

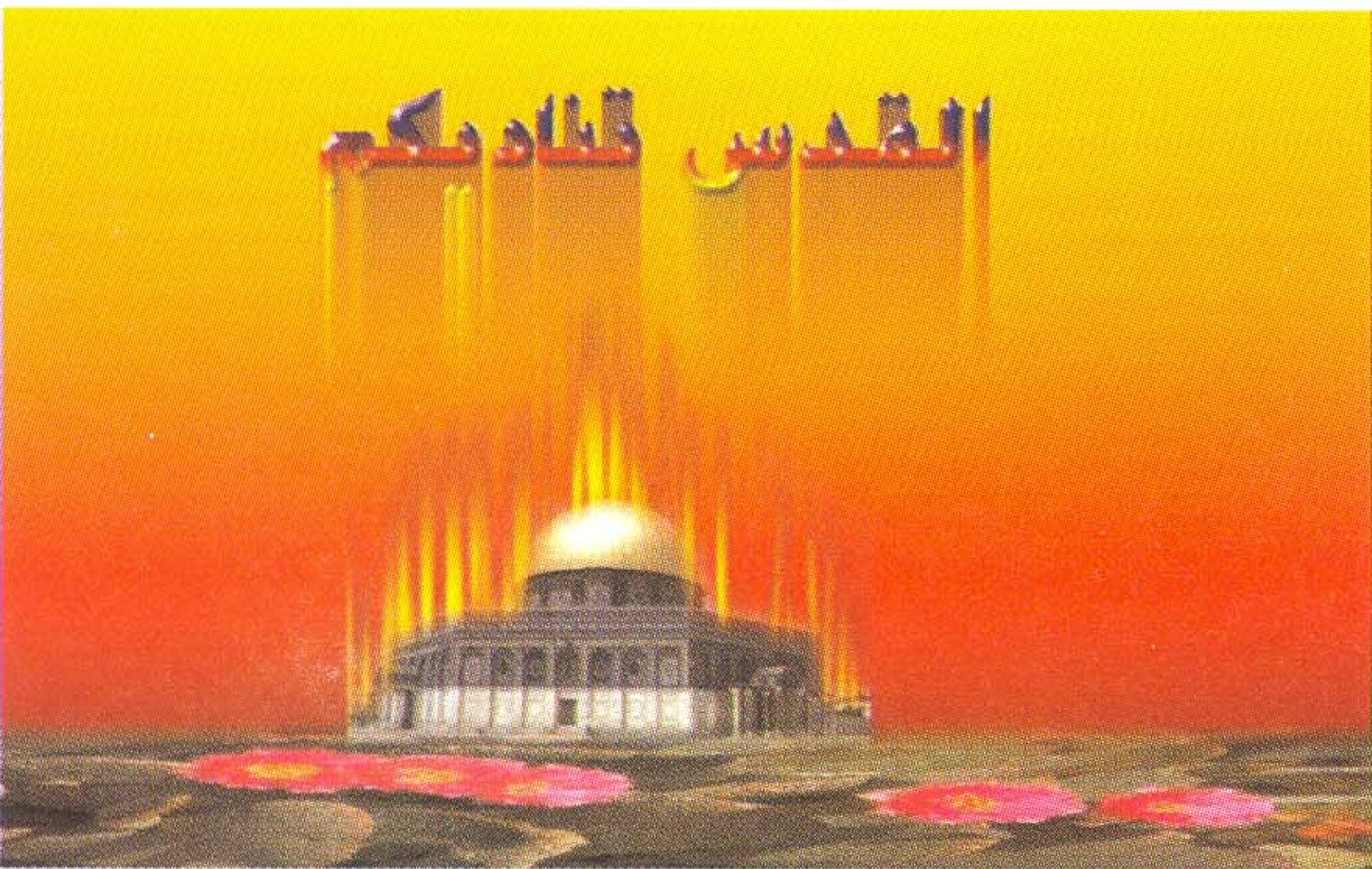




محمود طه.



مصطفى الحلاج.



الوطن الأم .

تمام الأكحل

ولدت في مدينة يافا – فلسطين 1935 ، التي صوّرت بإبداع ريشتها وعلى مدى أكثر من خمسين عاما تراث الشعب الفلسطيني وواقع معاناته ، لوحاتها تنتمي إلى فنون المدرسة الواقعية التعبيرية، والتعبيرية التأثيرية ذات الأنفاس الانطباعية الملتزمة بقواعد الرسم وأصول التلوين الحداثي، وفق رتابة منطقية متوازنة ما بين فضاء المشهد وتوليفات السطوح المشغولة بحراك اللون، ومتجانسة وبنية الهندسة المعمارية للتكوين الفني وطريقة رصف العناصر والمفردات التشكيلية وفق المساقات المدرسية الأكاديمية المراعية لقواعد المنظور والنسب الذهبية القياسية لتوزيع الخطوط والملونات.

سليمان منصور

من مواليد بلدة بيرزيت الفلسطينية عام 1947، مصور بارع، يمتلك قدرات فنية تشكيلية مدربة وخبيرة ، ومدافع شرس عن مقومات الهوية الفلسطينية، ومحاولات الطمس الصهيونية المتكررة للتراث الشعبي الفلسطيني، عبر مقاومته الفاعلة على جبهة الثقافة واللوحة التشكيلية المزينة بكل صور الصمود المتاح، قوامها نبش ركام التراث الشعبي الفلسطيني واستنهاض مداراته. وكان في ذلك مقاتلا من نوع مميز، لوحاته التصويرية الزيتية والمائية ومتعددة الخامات والصنائع التقنية، اخترقت العقول والعيون الصديقة والمعادية، وأسست لولادة اتجاه فني تشكيلي في صفوف الشباب الفلسطيني داخل فلسطين المحتلة وخارجها، ميدانه الموروث الشعبي الفلسطيني بجميع صوره وتفاعلاته الإنسانية والحضارية ومن أهم لوحاته (جبل المحامل - خلف الحدود – مقاومة – البرتقال الحزين - جدار من التراث- مواسم الخير - الأرض الطيبة) .

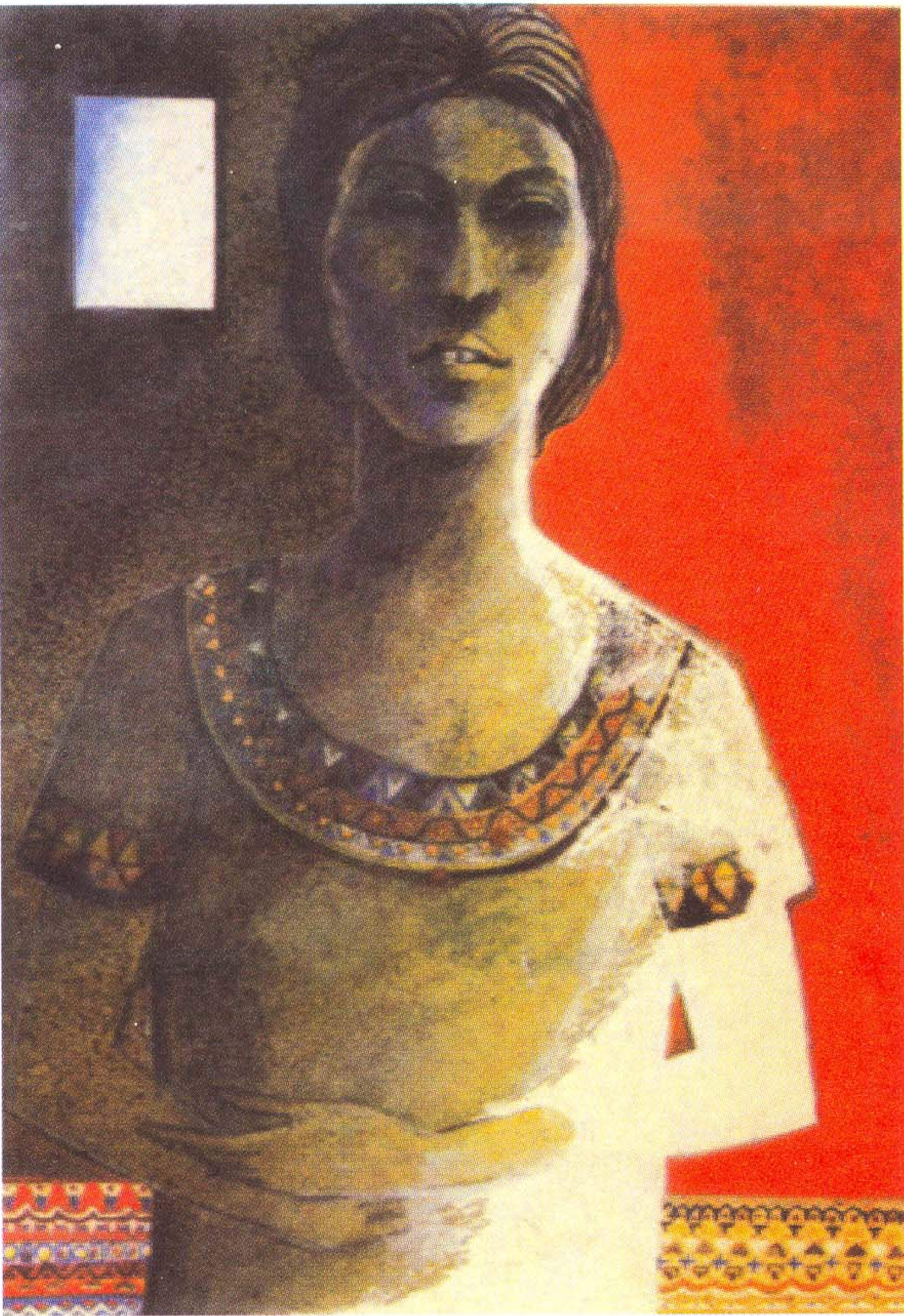
كامل المغني

(2008 – 1943)

من مواليد غزة - حي الشجاعية ، الذي أفنى سنوات عمره في خدمة الفن والثقافة الفلسطينية وفي الدفاع عن هوية وقضايا شعبه من خلال عمله كمحاضر في العديد من الجامعات الفلسطينية يُدرس الفن التشكيلي ، وكان عالم التشكيل عند المغني يزاوج بين الأصالة والمعاصرة ، وبرز هذا عبر الأعمال الفنية التي قدمها



نبيل عناني.



مصطفى الحلاج.

طوال مسيرته الإبداعية ، فتمثل عمله أولاً في تعميم نشر الفنون التشكيلية في فلسطين من خلال التشجيع على إقامة المعارض للفنانين الشباب، سواء الفردية والجماعية، واقتناء الأعمال والنشر، والثاني هو مساهمته الفاعلة في تنشيط العمل الإبداعي المحلي في قطاع غزة، ما أوجد حالة فنية صاغها المغني مع فنانين آخرين في جمعية هامة تهتم بالعمل التشكيلي الفلسطيني، وتقوم على المحافظة على هذا الفن الأصيل والفاعل في المشهد الثقافي الفلسطيني المقاوم والمتطلع نحو الدولة والاستقلال.

إبراهيم غنام

(1930 – 1984)

هو من مواليد بلدة (الياجور) قضاء مدينة حيفا ،من المؤسسين الأوائل الذين خطوا في ابتكاراتهم ملامح القضية الفلسطينية، من وجوهها التراثية المُختلفة معالم حلم لا ينتهي في حدود التهجير والظلم الصهيوني المتواصل ، أقعده المرض في سن مُبكرة إثر إصابة قدميه بحالة من الشلل الدائم، مارس الرسم من باب الموهبة والهواية طفلاً ويافعاً شهرته كرسام بدأت من مخيم)تل الزعتر) – مدينة بيروت، كان عضواً مؤسساً للاتحاد العام للفنانين التشكيليين الفلسطينيين، والاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب. عشق الطبيعة الفلسطينية وتغنى بالأرض ومواسم الحقول والمناسبات الشعبية الفلسطينية حتى لقبه الناقد الروسي "أناتولي بغدانوف" بلقب (مُغني الأرض وفنان الضيعة الفلسطينية) .

نبيل عناني

من مواليد اللطرون 1943 ، وهو في الأصل من بلدة حلحول من محافظة الخليل ، نبيل عناني الذي وصفه الشاعر الفلسطيني أحمد دحبور بأنه الشخص الذي يكتشف عالمه المركب بأدوات متمرسة ورؤية تاريخية حتى ليكاد يجتمع الأسطوري إلى الراهن من خلال تشريح الجسد الإنساني ويتجاوز الامتلاء مع الفراغ بما يشكل الجو العام للوحة .

انتخب نبيل كرئيس لرابطة الفنانين الفلسطينيين عام 1998 ، وهو حاصل على جوائز عربية وعالمية .

فتحي إسماعيل غبن

من مواليد قرية هربيا قضاء غزة 1947 ، استخدم الألوان الزيتية على قماش كتاني ، وكل لوحة لها لونها الخاص من حيث التكوين والتعبير ، وانتهج الأسلوب الواقعي وأحيانا يميل إلى الرمزيات ، إلى جانب المدارس الفنية مثل التكعيبية والسريالية والتجريدية والانطباعية والتاثيرية ، حيث فضل في لوحاته الاتجاه إلى الواقعية والرمزية وذلك لان الواقعية الرمزية يمكن إدماجهما في العمل الفني والواقعية لاشك أنها القاعدة المتينة التي ينطلق منها الفنان

عاصم أبو شقرة

الفنان الذي تعتبر لوحته صبّار، والتي أنجزها عام 1989 من أكثر لوحاته إثارة للجدل وفضحا لعمق قضية الإنسان الفلسطيني في مواجهته مع الآخر سارق أرضه وهويته. تمثل تلك اللوحة الهوية الفلسطينية المرتكزة على قدرة الشعب الفلسطيني على البقاء والحفاظ على الهوية رغم اقتلاعه من أرضه.

هذه بعض النماذج من مجموعة كبيرة من الأسماء التي كانت أسّست لنهضة تشكيلية فلسطينية في ظروف يصعب عن بعد توصيفها ، ومازلت مع غيرها تنهض بهذه الحركة وتتواصل متحدة ومتحدّية كل المعوقات من أجل المحافظة على خصوصية وجماليات التراث الفلسطيني ورموزه وما يتضمن من فرادة محلية حافظت عليه العائلات وحملته معها إلى بلدان ومناطق نزوحها وتهجيرها القسري ، وهكذا فلا بد من المرور ولو بسرعة على بعض تلك الأسماء والتي لم تتوفر كل الظروف لاستعراض ملخص عن تجاربها والتي بالتأكيد ليست أقل شاناً أو أهمية حتى استثنيت ومنها على سبيل المثال أيضاً لا الحصر لعددها الكبير : (ابراهيم النجار ، توفيق عبد العال ، سامية حلبي ، عبد الرحمن المزيّن .. وغيرهم) ، وفي فن الملصق والكاريكاتير (ناجي العلي ، رباح الصغير ، بهاء الدين بخاري ، وجمال شموط .. وغيرهم) .

* * *

المراجع :

النّكبة في الخطاب الثقافي الفلسطيني:
الفن التشكيلي نموذجاً
بقلم : مليحة مسلماني .

- الفن التشكيلي الفلسطيني ما بين الأيديولوجية والتراث
بقلم : د أحمد أبو الكاس – دنيا الرأي
- عدة مواقع فلسطينية تعنى بالشأن التشكيلي .

النحت يحتفي بالقدس..

عاصمة للثقافة العربيّة!!

■ التحرير*

بمناسبة احتفاليّة القدس عاصمة للثقافة العربيّة 2009، وبالتعاون بين اللجنة المحليّة لهذه الاحتفاليّة والاتحاد العام للفنانين التشكيليين الفلسطينيين (فرع سوريّة) وبيت الرؤى للفنون التشكيليّة، افتتح في صالة (بيت الرؤى) بجرمانا مساء 2009/10/8 معرض لفن النحت حمل عنوان (للقدس سلام) شارك فيه تسعة عشر نحاتاً من سورية وفلسطين هم: أحمد الأحمد، أحمد مراد، رانيا معصراني، رجاء صالح، زكي سلام، زهير دباغ، عادل خضر، عبد الحي مسلم، عماد رشدان، غازي عانا، فؤاد طوبال، محمود السعدي، محمود شاهين، مروان عثمان، مصطفى علي، نازك عمار، نزيه الهجري، هناء ديب ... وهيفاء الأطرش.

توزعت أعمال المعرض على النحت المجسم والنافر، وعالجت الموضوع المحتفى به بشكل مباشر وغير مباشر، وبصيغ فنيّة مختلفة، لم تغادر الضفاف الواسعة للواقعيّة، وهذه الصيغ والأساليب والتقانات، جاءت ممثلة (وبأمانة) لما يشتغل عليه النحاتون المشاركون في المعرض، والشخصية الفنية التي باتت قرينة تذهب بنا مباشرة، إلى تجاربهم.

فالنحات أحمد الأحمد عرض عملاً نحتياً تجريدياً دائرياً (أو كروياً) حرّكه باندياحات دوائر، تخرج من المركز إلى الحواف، على شكل توضعات لينه توحي بالقماش المثني، أو بالجروف الصخريّة المُشكّلة بوساطة عوامل الحت من أمطار ورياح.

تحمل المنحوتة تكويناً انسيابياً رشيقاً، يكتنز على الكثير من الدلالات والرموز. أم النحات أحمد مراد، فشارك بقطعة خزف كرويّة الشكل، تنتهي بعنق متدرج الثخانة، ساهم بترشيقها وتحريكها، إضافة إلى الزخارف التي حفرها على سطحها. وقدمت الفنانة رانيا معصراني ملمحاً من تجربتها النحتيّة التي قدمتها مؤخراً في صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق تحت عنوان (منحوتات عن فلسطين) وفيه زاوجت بين القيم التعبيريّة للمنحوتة والصورة الضوئيّة، حيث عرضت المنحوتة (وهي في غالبيتها صغيرة الحجم) وخلفها صورتها الضوئيّة المنفذة بالأبيض والأسود، ضمن شروط مثالية من حيث الظل والنور والقطع، ما أغنى القيم التشكيليّة والتعبيريّة للمنحوتة وصعّدها.

النحاتة رجاء صالح، قدمت حالة أنثويّة لافتة، بلغة واقعيّة مختزلة، تنحاز فيها إلى التعبيريّة الهادئة والشاعريّة. أما النحات زكي سلام، فقدم تشكيلاً



رانيا معصراني

نحتياً مؤلفاً من امرأة فلسطينيّة تستند إلى متوازي مستطيلات، عالجه بأسلوبه الواقعي المبسط والمختزل، لكن المحافظ في الوقت نفسه، على النسب التشريحيّة السليمة، والتفاصيل الضروريّة. وتابع النحات زهير دباغ تجربته في معالجة الخيل (رمز الأصالة والجموح والثورة) بأسلوب واقعي تعبيري مفعم بالحركة، ومدروس في الاختزال. أما النحات عادل خضر، فقد قدم تجربة جديدة ولافتة تحمل الكثير من العفويّة، لكنها في الوقت نفسه، غنية بالدلالات والرموز، وحاضنة لسمات العمل النحتي النصبي ومقوماته. ويتابع الفنان الفطري عبد الحي مسلم، تجربته مع النحت النافر الذي استنهض من خلاله، وعبر سلسلة طويلة من اللوحات نفذها بأكثر من تقنية أهمها وأبرزها، نشارة الخشب الممزوجة بالغراء، ما تحمل ذاكرته البصريّة من ذكريات وصور، عن طفولته ويفاعته، في قريته المسلوبة، وتجسيدها بلغة فنيّة يدعمها بالنصوص والكتابات والألوان، فيها الكثير من التلقائية والصدق.

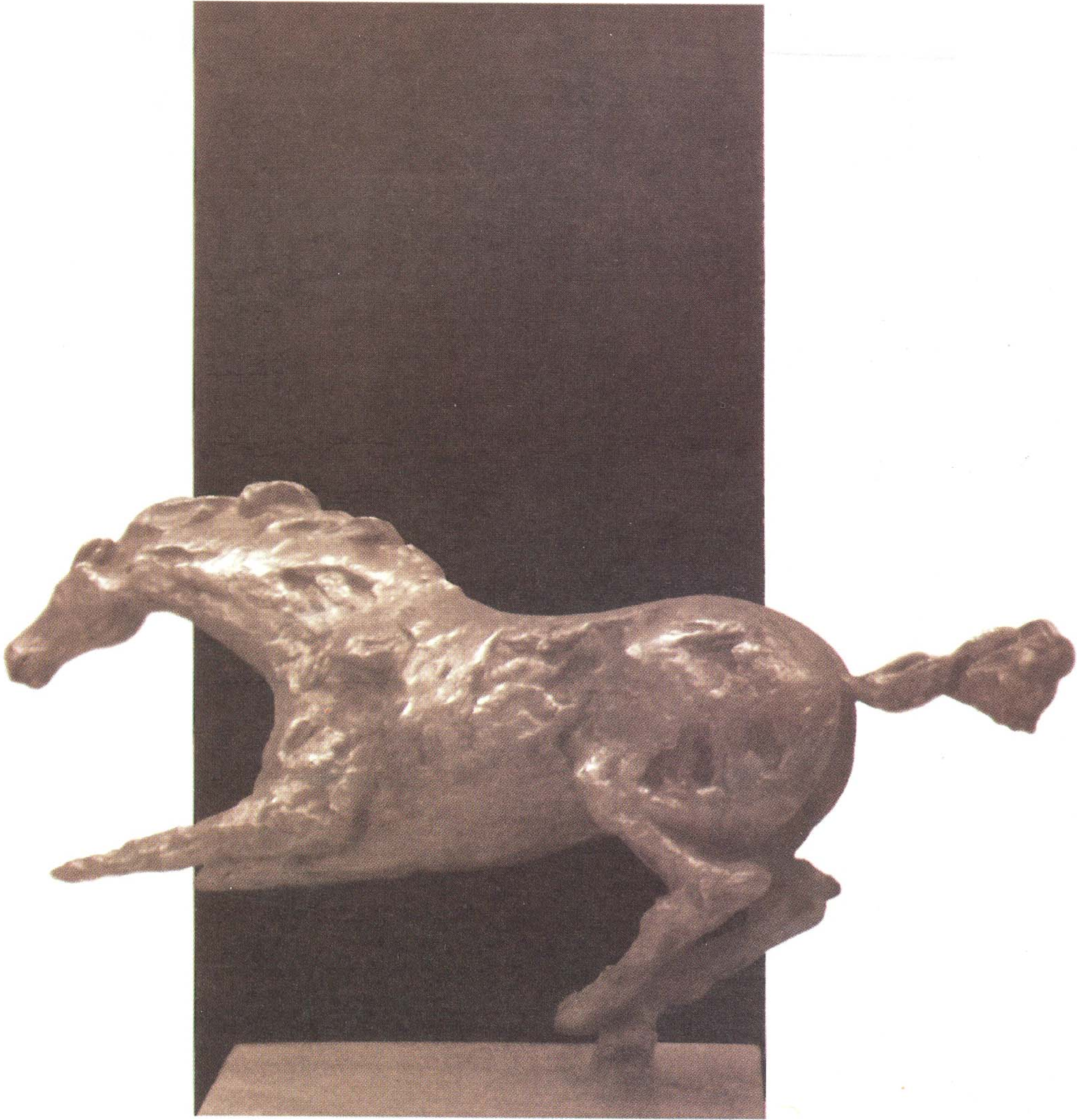
النحات عماد رشدان ينحو في عمله منحىً واقعياً تعبيرياً لافتاً، يعكس من خلاله حالة إنسانيّة حميميّة، نقلها إلى المتلقي عبر الحركة الخارجيّة للكتلة، وبوساطة اللمسة العفوية التي عالج فيها سطح العمل، والمفعمة بالإحساس. أما النحات غازي عانا، وبشيء من التحوير والتصرف بملامح الوجه وجغرافيته، عكس حالة مشابهة، إنما أكثر هدوءاً، وبأقل التفاصيل، وهو ما فعله أيضاً، النحات فؤاد طوبال علي في تكوينه



عادل خضر.



أحمد الأحمد.



زهير دباغ.

المحكم المؤلف من ثلاث نسوة في وضعية الوقوف، يحتضن جثمان الشهيد الذي جاء ضمن حركة أفقيّة معترضة، ربطت القامات الثلاث، وأكدت حركتها وحركة التكوين بشكل عام.

النحات محمود شاهين، وبلغة نحتيّة واقعيّة مختزلة، قدم حالة انتظار أنثويّة راسخة ومستقرة، تحمل دلالات عديدة، تفضي جميعها إلى الرمز النبيل الذي تمثله المرأة ـــ الأم، الحضن الولود الذي ما توقف يوماً، عن استيلاد عشاق الوطن وحراسه والمضحين من أجل عزته وكرامته ومستقبل أطفاله. وبمزاوجة لافتة، بين الخشب والبرونز، قدم النحات مصطفى علي، سلسلة من الوجوه المسكونة بعواطف وهواجس مختلفة، تهفو جميعها، إلى الحريّة والانعتاق. أما النحات مروان عثمان، فقد أعاد صياغة الرمز الخالد لرسام الكاريكاتير الفلسطيني الشهيد ناجي العلي (حنظلة) الذي رمز فيه إلى الضمير العربي، وأصبح



محمود السعدي.

أبرز وأهم مفردات رسومه التي حوّلته إلى أيقونة فلسطين وأبرز مناضليها الشرفاء.

النحات محمود السعدي، قدم في منحوتته مشهداً من الريف الفلسطيني، بلغة واقعيّة مبسطة، أخذت طريقها إلى منحوتة تحمل خصائص نصبيّة تزاوج بين النحت النافر والنحت المجسم. الأمر نفسه ينطبق على منحوتة نازك عمار. أما عمل النحات نزيه الهجري فقدم حالة أنثويّة هادئة وساكنة ونبيلة، عالجها بلغة الخزف المختزلة القائمة على سطوح ملفوفة ومربوطة بإحكام، تستقبل الضوء بسخاء ورحابة. ورمزت النحاتة هيفاء ديب في عملها، إلى مفتاح العائدين المنتظرين الحريصين عليه وعلى العودة المحتمة، إلى ديارهم وأرضهم ووطنهم. وحاولت الفنانة هيفاء الأطرش، الربط بين المرأة وملامح مقدسيّة، لا سيما قبة الصخرة، في منحوتة جمعت فيها بين خصائص النحت المجسم والنافر، وهي معالجة بلغة واقعيّة مبسطة، استفادت فيها من التكوين الطبيعي للخامة.

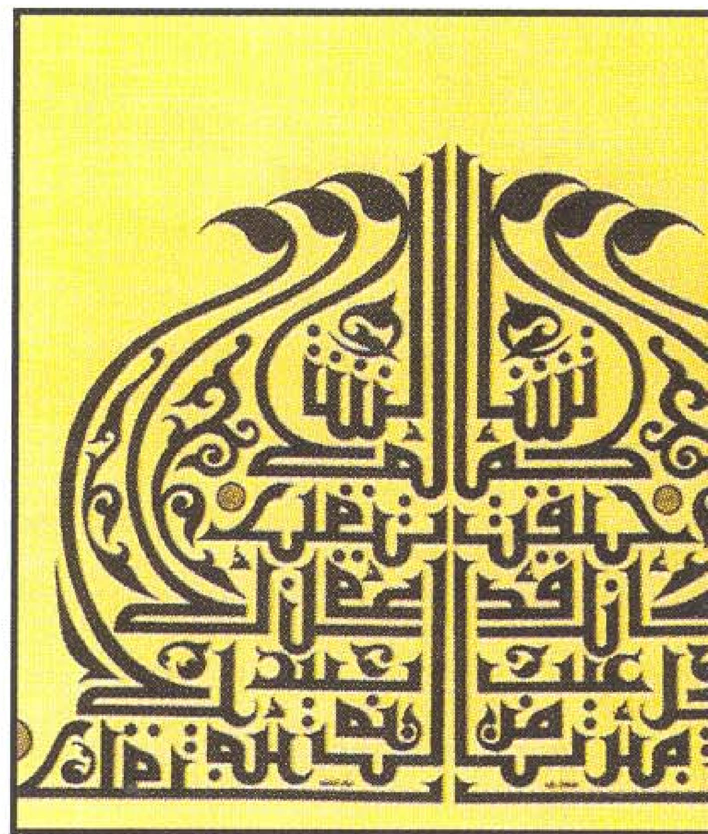
* * *

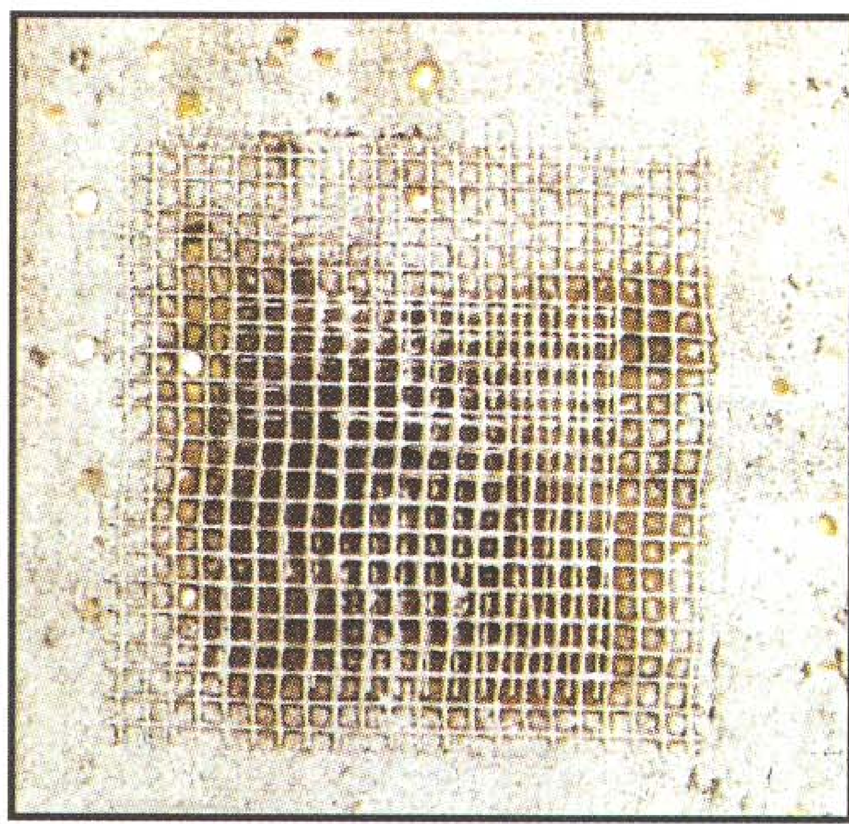


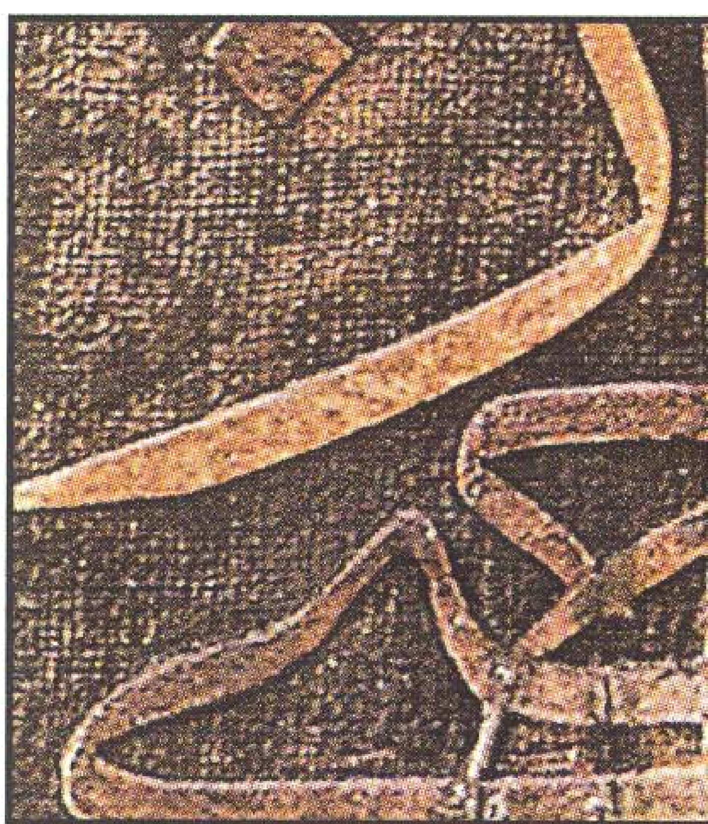
زكي سلام.

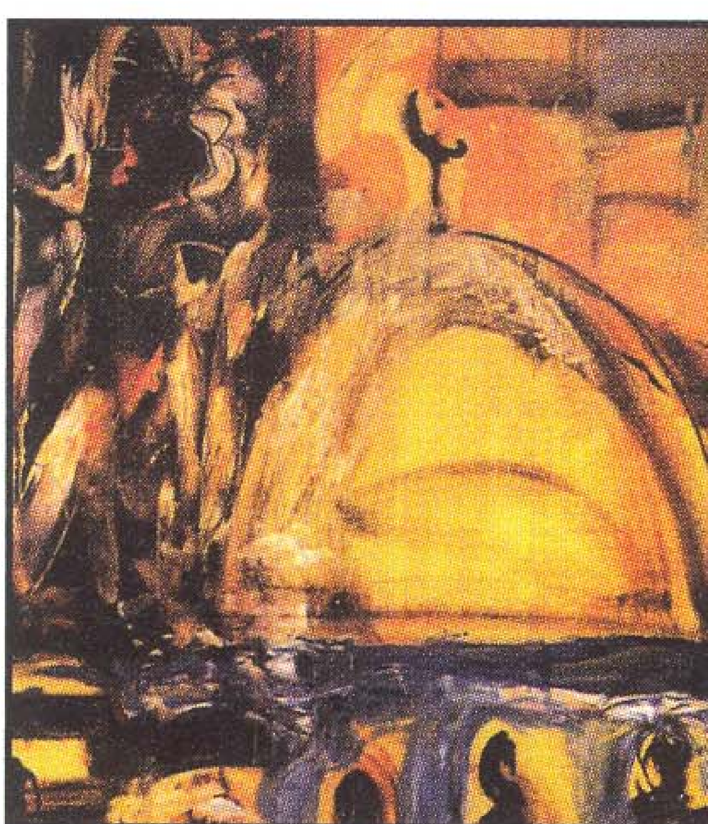


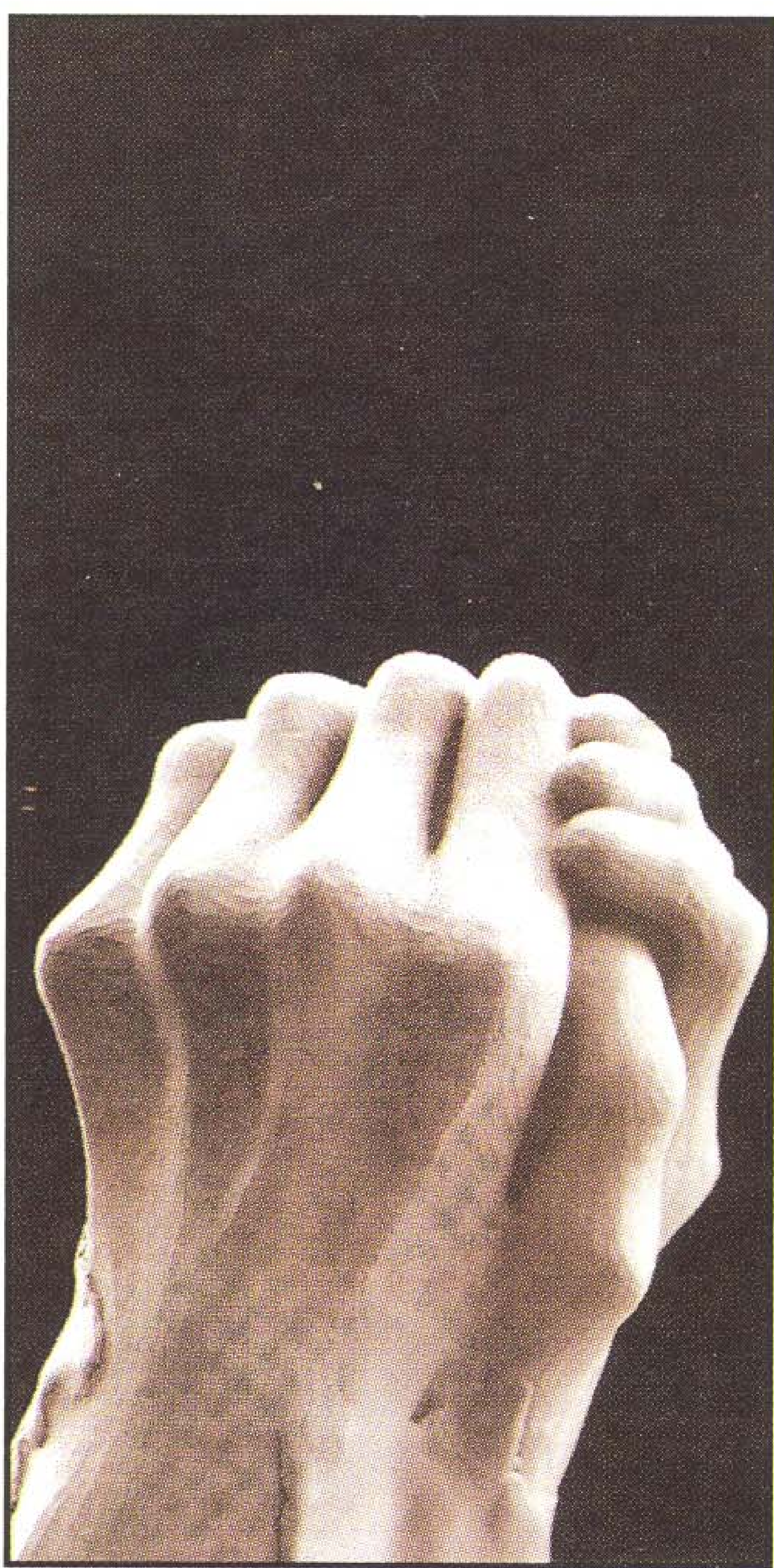




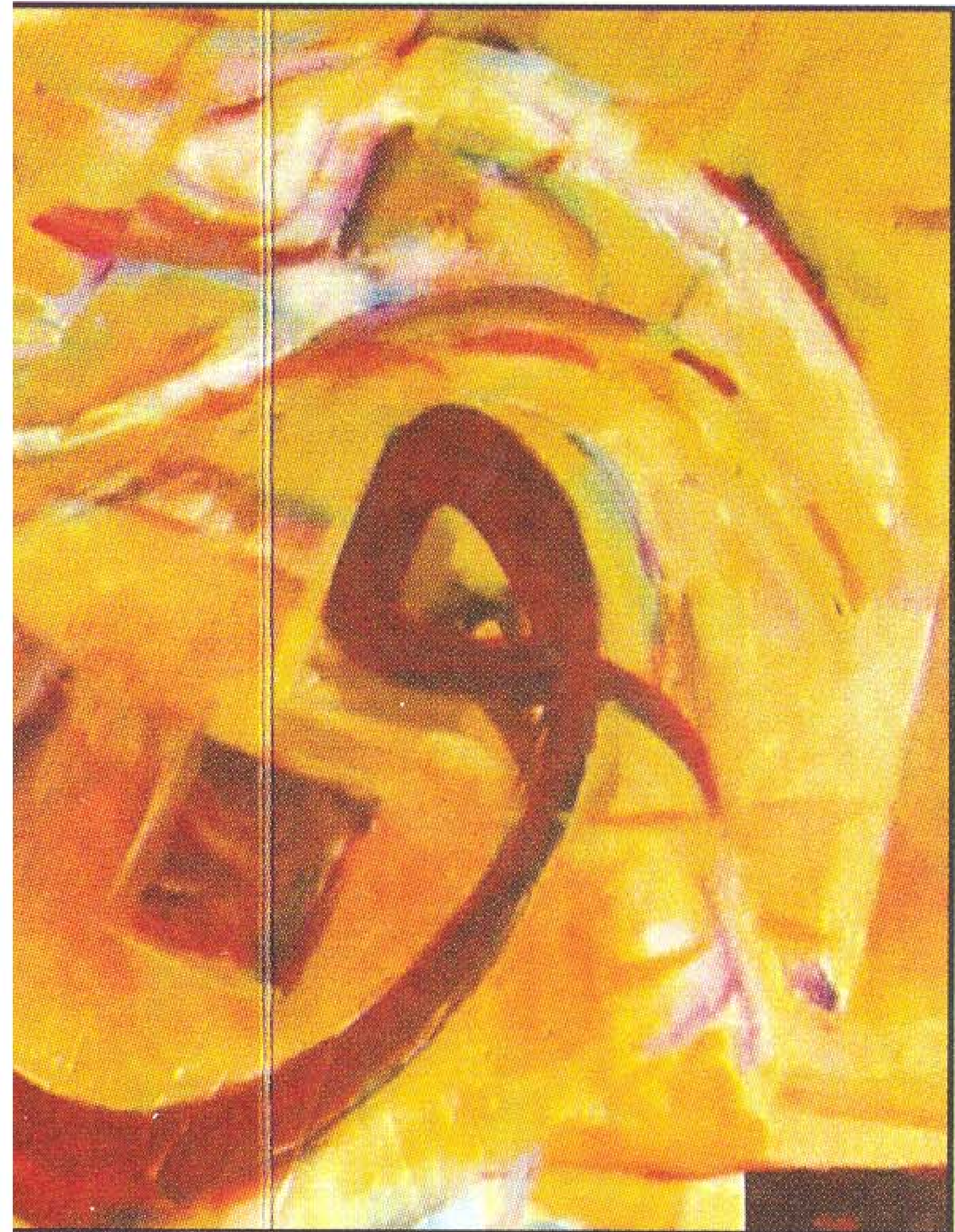




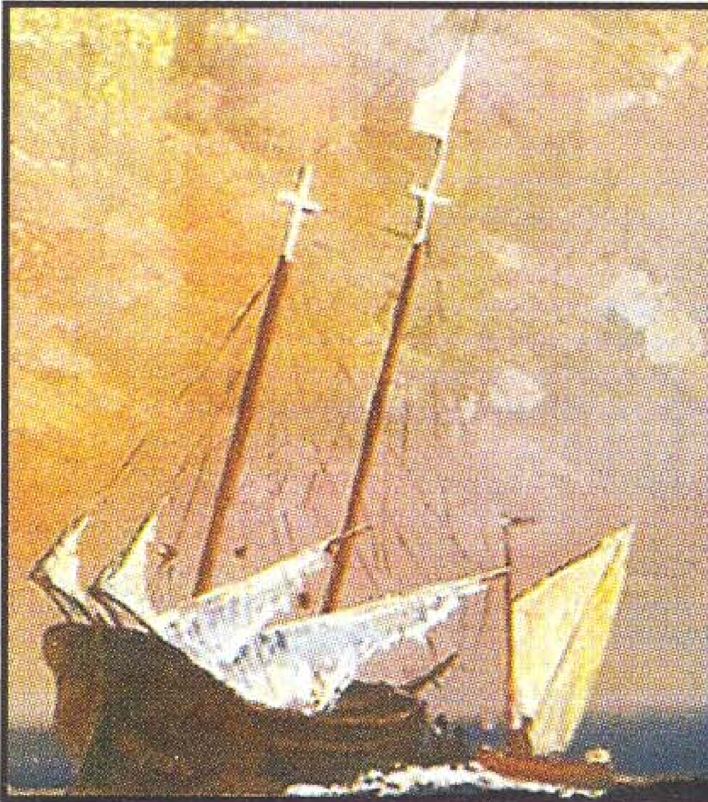












■ إعداد: حسّان سعيد



التشكيل السوري..

■ شهدت صالة (رافيا) في دمشق في 2009/6/1 معرضاً للفنان كيفورك مراد.

■ شارك الفنانان التشكيليان عصام درويش وياسر حمود في بينالي (فينسيا) الدولي بإيطاليا، وذلك في دورته الثالثة والخمسين التي افتتحت في 2009/6/4. يُذكر أن المشاركة السورية الأولى في هذا البينالي تعود للعام 1963 حيث أوفدت وزارة الثقافة في سورية الفنانين فاتح المدرس ولؤي كيالي للمشاركة فيه.

■ رحل مطلع حزيران 2009 الفنان التشكيلي فؤاد متى عن عمر قارب الثالثة والستين عاماً بعد معاناة مع مرض أليم. الفنان من مواليد مدينة دير الزور عام 1946، وقد نذر نفسه منذ يفاعته للفن. أقام العديد من المعارض الفرديّة، وساهم في معارض جماعيّة كثيرة.

■ شهدت صالة القوافل للفنون الجميلة في تدمر مساء 2009/6/10 معرضاً للفنان بشير بشير.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2009/6/10 معرضاً حمل عنوان (الاسمنت في التشكيل) لمجموعة من الفنانين.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2009/6/11 معرضاً للفنان محمود جلال العشا.

■ نظمت دار (بونهامس) للمزادات



عز الدين شموط.



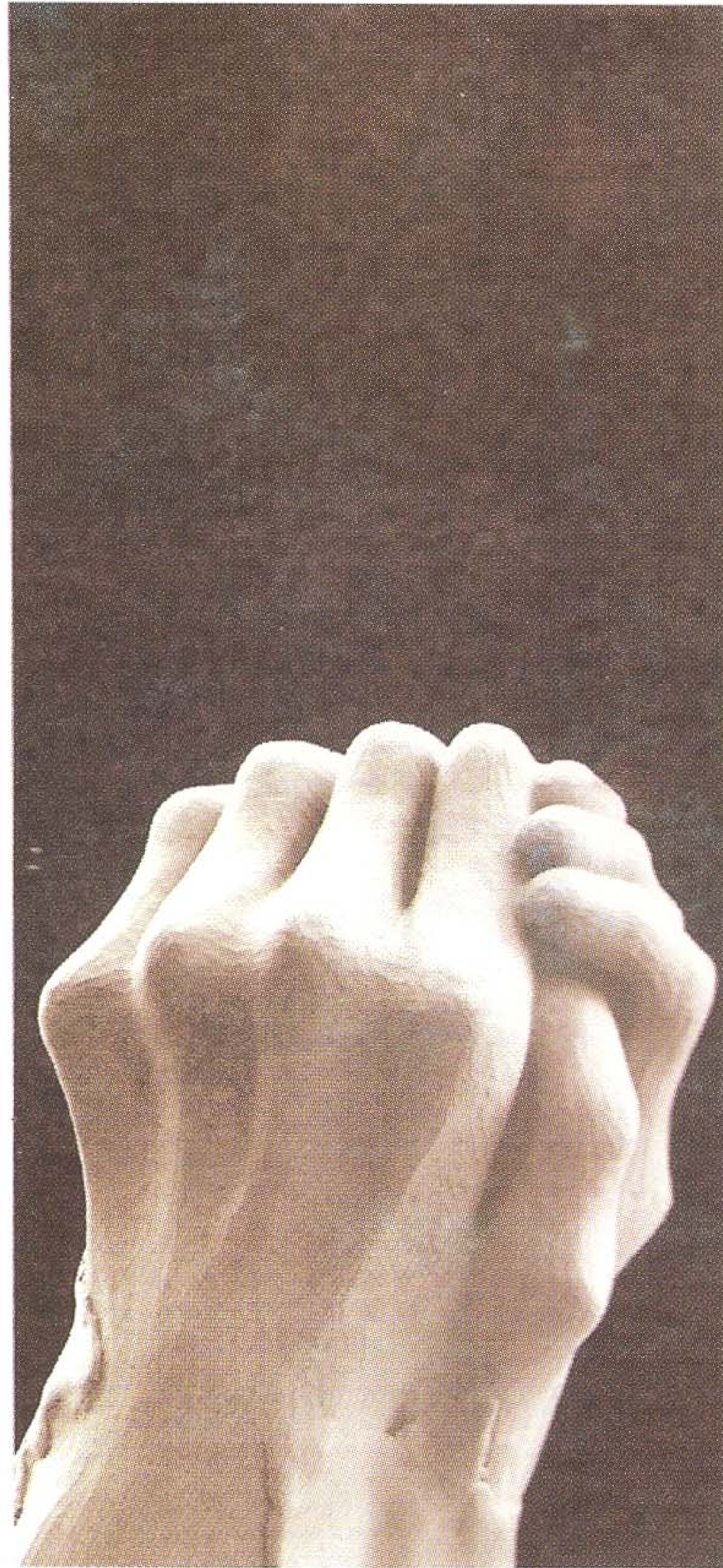
كيفورك مراد.

مطالع حزيران 2009 معرضاً ضم أعمالاً لعدد من الفنانين من عدة دول عربية إضافة إلى الهند وباكستان منهم الفنان التشكيلي السوري سبهان آدم. كما تضمن المزاد لوحتين للفنان الراحل لؤي كيالي الذي تثير أعماله جدلاً واسعاً، حيث جاء فنه انعكاساً لواقع حياته. كما تضمن المزاد لوحات لفاتح المدرس، وضياء العزاوي، وعادل السيوي، وصفوان داحول.

■ شهدت صالة بيت الفن (الآرت هاوس) في دمشق مساء 2009/6/13 معرضاً للفنان نبيل السمان.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/6/14 معرضا







رانيا معصراني.

للفنانة رابعة أبو دية.

■ ■ شهد مركز جامعة دمشق لنقل الدم في دمشق يوم الأحد 2009/6/14 معرضاً لطلبة قسم الاتصالات البصريّة بمناسبة اليوم العالمي للتبرع بالدم.

■ ■ فاز الخطاط السوري محمد فاروق الحداد مدرس الخط بمركز الشارقة للخط العربي والزخرفة بدائرة الثقافة والإعلام بالمركز الأول في المهرجان الدولي لفن الخط العربي الذي نُظم مطالع حزيران 2009 في الجزائر.

■ ■ شهدت الشارقة مساء 2009/6/18 معرض الرواق الدائم بمشاركة 13 فناناً تشكيلياً من بينهم الفنانان التشكيليان السوريان اسماعيل الرفاعي وباسم الساير.

■ ■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2009/6/21 معرضاً للفنان صلاح الدين حريب.

■ ■ شهدت صالة المتحف الوطني بدمشق مساء 2009/6/22 معرضاً للمصور الضوئي فرج شماس حمل عنوان (معلولا .. ذاكرة الصخر والإنسان) وهو عنوان الكتاب المصوّر الذي صدر مؤخراً في دمشق وقام الفنان شماس بتوقيعه خلال المعرض.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/6/23 معرضاً استعادياً للفنان التشكيلي السوري الراحل هيال أبا زيد.

■ بمناسبة ذكرى رحيله العاشرة، شهدت صالة (عشتار) للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/6/24 معرضاً استعادياً للفنان فاتح المدرس.

■ شاركت الفنانة التشكيلية السورية "سارة شمّة" في معرض استنبول الدولي للفن المعاصر Contemporary Istanbul 2009 في دورته الرابعة، خلال الفترة من 3 كانون الأول إلى 6 منه في مركز استنبول للمؤتمرات والمعارض ICEC في استنبول، تركيا،

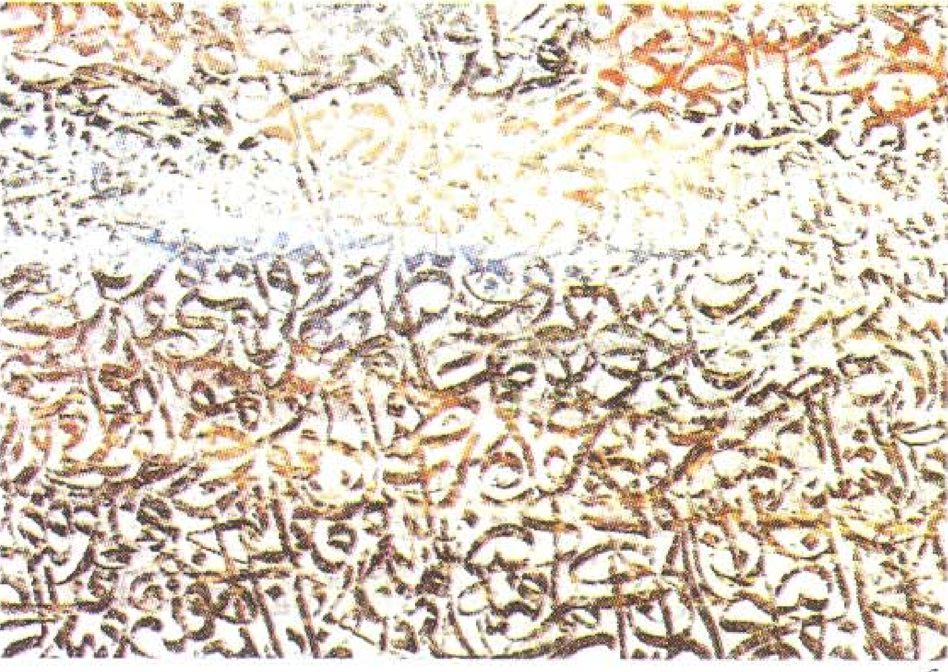
وذلك بسبعة أعمال زيتية من القياس الكبير رسمت أغلبها في عام 2009.

يعتبر معرض Contemporary Istanbul أهم حدث سنوي يتعلق بالفن الحديث والمعاصر في تركيا، ويشارك فيه العديد من صالات العرض التركية والعالمية وفنانون من كافة أنحاء العالم ومدراء متاحف ونقاد وصحفيون وهواة الفن التشكيلي.

تأتي مشاركة الفنانة مع مجموعة من الفنانين السوريين ضمن أجنحة عرض منظمة من قبل صالة Art 8 التركية وشركة سنانكو السورية في تعاون أطلق عليه اسم New Horizons.

من الجدير بالذكر أنها المرة الأولى التي يشارك فيها فنانون سوريون في هذا المعرض الدولي الهام.

- شهدت صالة (االسيد) للفنون بدمشق مساء 2009/6/25 معرضاً بمناسبة عيد الطفل العالمي شارك فيه حوالي ستين طفلاً.
- وقع الشاعر السوري أدونيس (علي أحمد سعيد) مساء 2009/6/28 بصالة (أتاسي) للفنون الجميلة كتاب (حوار بين فاتح وأدونيس) وذلك إحياءً لذكرى الفنان فاتح المدرس.
- انطلق صباح 2009/6/28 ملتقى النحت الثاني الذي تقيمه جمعية العاديات في جبلة في إطار مهرجان جبلة الثقافي الخامس، شارك فيه ثماني نحاتات ونحاتين سوريين من مختلف المحافظات السوريّة.
- شهدت صالة المعارض في الهيئة العامة لدار الأسد للثقافة والفنون بدمشق مساء 2009/6/30 معرضاً للفنانة سارة مكي.
- شهدت صالة (المجلس) للفنون في مدينة دبي أواخر أيار 2009 معرضاً للفنان التشكيلي السوري خالد الساعي.
- شهدت (رفيا) للفنون الجميلة في دمشق مطلع تموز 2009 معرضاً لبعض مقتنيات الصالة عائدة للفنانين: خزيمة علواني، غسان سباعي، أمل ملحم، مأمون الحمصي، والفنان السوري المغترب هادي طرن.
- نال رسام الكاريكاتير السوري رائد خليل الجائزة الخاصة من مهرجان بلغاريا الأول الذي أقيم مطالع تموز 2009 تحت عنوان (معاً من أجل الأمن والسلام).
- شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/7/5 معرضاً للفنان بسام جبيلي حمل عنوان (غرافيك الكمبيوتر وفيديو التحريك).
- احتفى مركز الثقافة الفنيّة في حمص مساء 2009/7/7 بالفنان الياس زيات وذلك من خلال إقامة معرض استعادي لعدد من لوحاته، وقيامه بإلقاء محاضرة بعنوان (ملامح من تاريخ فن الصورة في سورية) وأمسيات موسيقيّة.
- شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/7/13 معرضاً للفنان موسى الحمد.
- شهدت صالة (رفيا) للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/7/23 معرضاً لبعض مقتنيات الصالة عائدة للفنانين، كاظم خليل، أيمن بعلبكي، رياض نعمة، رنا حتمل.



أحمد معلا.



لؤي كيالي.



بسام جبيلي.



فؤاد متى.


سارة شما.

■ شهدت صالة بيت الفن (الآرت هاوس) للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/7/23 معرضاً للنحات لطفي الرمحين.

■ شهدت قلعة دمشق أواخر تموز 2009 ولمدة ستة أيام، ملتقى التصوير الدولي الثاني شارك فيه عشرون فناناً من دول مختلفة دعت إلى الملتقى ونظمته مديرية الفنون الجميلة بوزارة الثقافة وقد أقيم الملتقى الأول العام 2008 في مدينة اللاذقية.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2009/8/2 معرضاً تكريمياً للفنان ناظم الجعفري.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/8/2 معرضاً لطلاب مركز أحمد وليد عزت للفنون التطبيقيّة.

■ شهدت صالة (فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2009/8/4 معرضاً للفنان رضوان حمزة.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2009/8/9 معرضاً لمجموعة من الفنانين التشكيليين الشباب.

■■ شهدت صالة المتحف الوطني بدمشق



نذير نصر الله.

مطالع آب 2009 معرضاً فنياً بمناسبة احتفالية القدس عاصمة للثقافة العربيّة 2009 شارك فيه مجموعة من الفنانين التشكيليين الفلسطينيين.

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/8/16 معرضاً بمناسبة العيد الثامن عشر للصحفيين ضم مجموعة من الصور الضوئيّة والرسوم الكاريكاتيريّة.

■ شهد تل جنجلة في محافظة السويداء ما بين 7/20 و2009/8/20 ملتقى السويداء الدولي الثاني للنحت، شارك فيه واحد وعشرون نحاتاً من سوريّة والكويت والبحرين والعراق وبولونيا واليابان وألمانيا وفيتنام وفرنسا والأرجنتين.

■ أقامت الفنانة التشكيلية السورية "سارة شمّة" معرضاً فردياً جديداً في "مول 360" في مدينة الكويت خلال الفترة بين 7 كانون الأول و17 منه بتنظيم من السيدة "فاتنة السيد".
قدمت الفنانة 19 عملاً زيتياً جديداً من القياس الكبير ويحمل المعرض عنوان "حبّ. يعتبر هذا المعرض هو المعرض الثالث للفنانة في الكويت حيث سبقه معرض أول لها عام 2004 في صالة "كاريزما" بعنوان "سارة شمّة 2004"



رابعة أبودية.



نبيل السمان.

ومعرض ثاني عام 2007 في صالة "نادي الكورنيش" بعنوان "موسيقى 2007".

■ احتضنت المدينة الصناعيّة بحسياء منذ بداية شهر آب 2009 الملتقى الوطني الأول للفن والنحت بمشاركة 19 فناناً وفنانة جاؤوا من مختلف المحافظات السوريّة.

■ شهدت مدينة دبي بدولة الإمارات العربيّة المتحدة مساء 2009/9/27 معرضاً للفنان التشكيلي السوري المقيم في الشارقة اسماعيل الرفاعي.

■ شهدت صالة (آرت سوا) في دبي مساء 2009/9/28 معرضاً للفنان التشكيلي السوري خالد عبد الواحد.

■ شهدت صالة السيد للفنون بدمشق مساء 2009/9/28 معرضاً للفنان نذير نصر الله.

■ شهدت دار الأسد للثقافة والفنون بدمشق مساء 2009/9/29 معرضاً للفنان التشكيلي (كنان الحكيم) حمل عنوان (الفراسة).

■ شهدت صالة (تجليات) للفنون بدمشق مساء 2009/9/30 و عرضاً للفنان منهل عيسى.

■ بدأت في حدائق مدينة (المونيكار) بغرناطة بأسبانيا اعتباراً من 2009/10/1 فعاليات ملتقى النحت السوري الخامس.

■ شهدت صالة (أيام) في مدينة دبي بدولة الإمارات العربيّة المتحدة مساء 2009/10/1 معرضاً للفنان التشكيلي السوري مهند عرابي.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/10/4 معرضاً للفنانة رانيا معصراني حمل عنوان (منحوتات عن فلسطين).

■ شهدت صالة بيت الفن (الآرت هاوس) للفنون بدمشق مطلع تشرين أول 2009 معرضاً للفنان سعد يكن حمل عنوان (موسيقا).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2009/10/4 معرضاً للفنانة (هنادي الكفيري) حمل عنوان (إنانا).

■ أعلنت دار (كريستيز) عن تنظيم مزادها السابع للأعمال الفنيّة الدوليّة الحديثة والمعاصرة في دبي مساء 2009/10/27 تشمل أعمالاً لفنانين تشكيليين من سورية ولبنان ومصر والسعوديّة والهند وباكستان وإيران وتركيا. من هذه الأعمال عمل للفنان فاتح المدرس (1922-1999) غير معنون يبلغ طوله 3 أمتار وقد استخدم هذا العمل كخلفية فنيّة لمعرض دمشق الدولي في العام 1970.

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/10/7 المعرض السنوي الرابع والعشرين للفن التشكيلي في القوات المسلحة وذلك بمناسبة الذكرى السادسة والثلاثين لحرب تشرين التحريريّة.

■ شهدت صالة (النهر الخالد) في مدينة حمص مساء 2009/10/8 معرضاً للفنان عبد القادر عزوز حمل عنوان (اللوحة الصغيرة).

■■ شهدت صالة (بيت الرؤى) للفنون في جرمانا مساء 2009/10/8 معرضاً حمل عنوان (للقدس سلام) وذلك بمناسبة احتفالية القدس عاصمة للثقافة العربيّة 2009 شارك فيه 19 نحاتاً سورياً وعربياً.

■ شهدت صالة المعارض في المتحف الوطني بدمشق مساء 2009/10/10 معرضاً حمل عنوان (دمشق باريس: رؤى متبادلة).

■ شهدت صالة السيد للفنون بدمشق مساء 2009/10/19 معرضاً للفنان عز الدين شموط.

■ شهدت صالة (غرين آرت) في مدينة دبي بدولة الإمارات العربيّة المتحدة مساء 2009/10/17 معرضاً للفنان التشكيلي السوري أحمد معلا.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2009/10/18 معرضاً للفنان بولس سركو.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2009/10/12 معرضاً لعدد من خريجي كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق هم: شادي أبو سعدة، ديما حاتم، سلاف حداد، فاديا حمود، بشرى ديوب، فلورا شاهين، عزية الشريف، ثناء المصري، ريدان منذر، نانسي يبرودي.

■ شهدت مكتبة الأسد الوطنية بدمشق مساء 2009/10/13 معرضاً للفنان الضوئي (مروان مسلماني) حمل عنوان (الأختام الأسطوانيّة في سورية).

■ شهدت صالة (ايميز) بدمشق مساء 2009/10/24 معرضاً للفنان فادي مراد حمل عنوان (فضاءات وعوالم).

■ شهدت صالة (تجليات) للفنون بدمشق مساء 2009/10/25 معرضاً للفنان وليد الآغا.

■ شهدت صالة (قباب) بمدينة أبو ظبي مساء 2009/10/7 معرضاً للفنان التشكيلي السوري أمجد هاني غرز الدين حمل عنوان (شبابيك).

■ شهدت صالة الأسد للفنون في مدينة حلب مساء 2009/10/26 معرضاً للفنان بشير بشير.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2009/11/1 معرضاً للفنانة أنيسة مراد.

التشكيل العربي..



محمود طه.

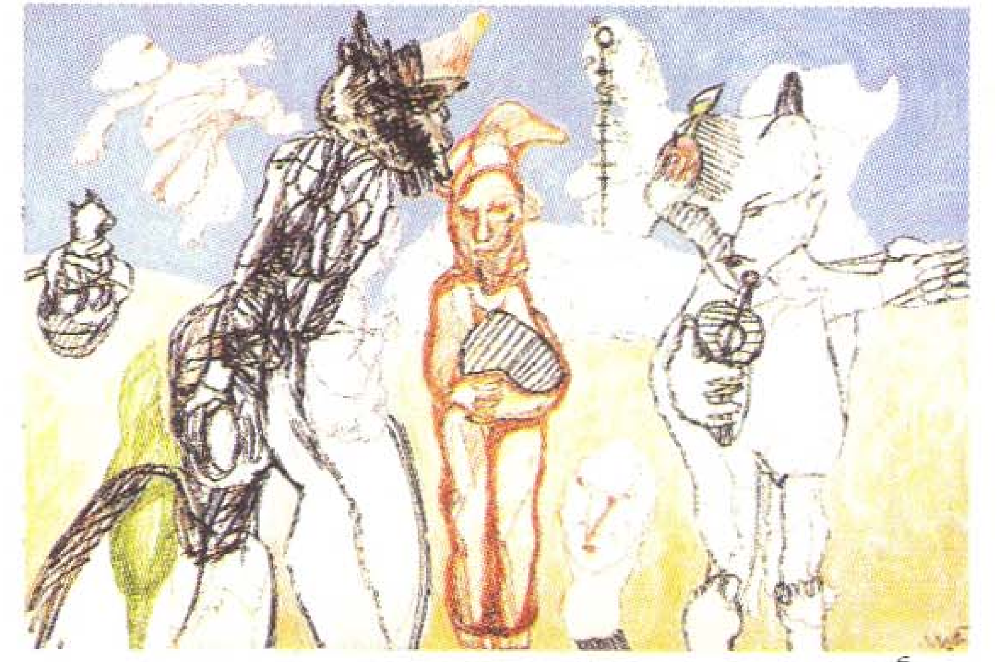
■ شهدت صالة (فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2009/6/2 معرضاً للفنان العراقي (محمد يوسف رسول) حمل عنوان (تخيل ... فقط)!.

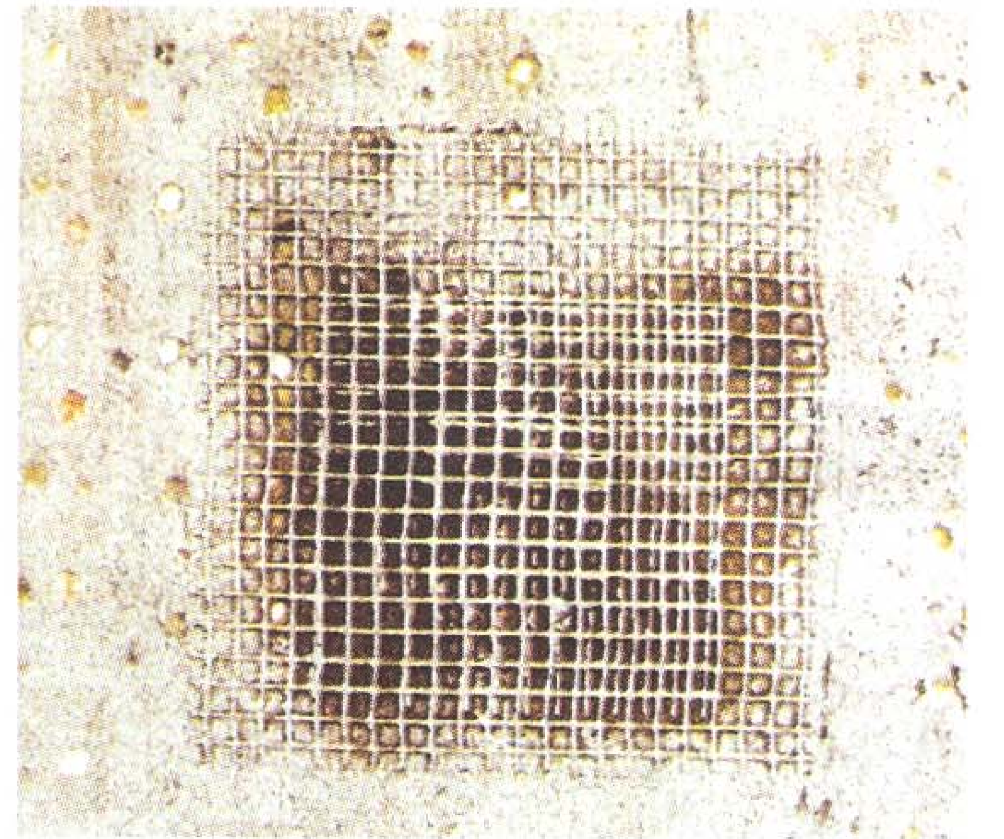
■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/6/8 معرضاً للفنانة التشكيليّة التونسيّة عبير شلبي.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بمدينة غزة مطالع شعر أيار 2009 معرضاً بعنوان (عن فلسطين) شارك فيه ثلاثة فنانين تشكيليين فلسطينيين. الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/6/11

■ شهدت صالة عالبال (دارة الفنون الجميلة) بدمشق مساء 2009/6/17


من معرض لوحات عالمية بكتابات عربيّة.


من أعمال مالكي.


نادرة محمود.


من معرض نساء في الفن.

معرضاً للفنان السعودي طلال زيد.

■ شهد قصر الثقافة بالجزائر العاصمة مطلع 2009 معرضاً جماعياً لخمسة وستين تشكيلياً ينتمون إلى ثلاثة أجيال.

■ شهدت صالة المجلس قي دبي مساء 2009/6/6 معرضاً بعنوان (الطباعة والحجر) للفنان البحريني جمال عبد الرحيم.

■ شهد رواق (أسود على أبيض) بمدينة مراكش منتصف أيار 2009 معرضاً للفنان التشكيلي المغربي حسن الشير. الاتحاد الظبيانيّة 2009/6/15

■ شهدت مقاطعة (فينديه) بفرنسا منتصف أيار 2009 لقاءً فنياً بين الرسام الفرنسي (رفائيل توسان) وزميله العراقي (غسان فيضي) وذلك عبر معرض أقيم في صالة (سينيشال) في مدينة (لويس). الأخبار البيروتيّة 2009/6/17

■ شهدت مدينة الدار البيضاء المغربيّة منتصف أيار 2009 معرضاً للفنانة التشكيليّة المغربيّة لطيفة بوسيكوك احتفت فيه بالخيول العربيّة. الاتحاد الظبيانيّة 2009/6/19

■ شهدت صالة (تشكيل) في مدينة دبي مساء 2009/6/20 معرضاً جماعياً حمل عنوان (مصنوع في تشكيل 2009) نُفذت أعماله باستخدام وسائط وتقانات فنيّة متنوعة. زهرة الخليج الظبيانيّة 2009/6/20

■ شهدت صالة (العرجون) للفنون في مدينة أبو ظبي خلال حزيران 2009 معرضاً للفنان العراقي طه الهيني.

■ حذر مسؤول في وزارة الثقافة العراقيّة من احتمال تعرض لوحات نفيسة لفنانين تشكيليين عراقيين بارزين استعادها مؤخراً المتحف العراقي للقن الحديث للتلف بسبب مصاعب مالية تحول دون صيانتها. الاتحاد الظبيانيّة 2009/6/21

■ شهدت صالة (بي 21) في دبي مساء 2009/6/21 معرضاً بعنوان (لا ارتجال) للفنان فارشيد مالكي.

■■ شهدت قاعة مركز معلومات وإعلام المرأة الفلسطينيّة بمدينة غزة معرضاً للفنانة عزة حسن الشيخ أحمد حمل عنوان (حكاية عزة وغزة) وذلك على شرف احتفالية القدس عاصمة للثقافة العربيّة 2009. الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/6/25

■■ شهدت لندن أواخر أيار 2009 معرضاً للصور الضوئية منفذة بتقنية الأسود والأبيض للفنان الفلسطيني حازم أبو وطفة. البعث السورية 2009/6/27

■ تحت عنوان (صيف 2009) أقامت صالة (هنر) في مدينة دبي بدولة الإمارات العربية المتحدة أواخر شهر أيار 2009 معرضاً لعدد من الفنانين التشكيليين العرب هم: مصعب الريس وعلي حسن من الإمارات، حسن المسعودي وهيمت محمد علي من العراق، عياد النمر من الأردن، إضافة إلى الشاعر السوري أدونيس. الاتحاد الظبيانيّة 2009/6/30

■■ أنجز 14 فناناً فلسطينياً وإيطالياً 15 متراً مربعاً من لوحات فسيفسائيّة عُملت بذات الألوان والحجم لتكون نسخة طبق الأصل عن تلك التي تزين جدران قبة الصخرة المشرفة. ملحق الثورة الثقافي

الدمشقي 2009/6/30

■ احتفت مدينة أبو ظبي ببدء أعمال تشييد متحف (حوار الفنون: اللوفر أبو ظبي) باعتباره أول متحف عالمي من نوعه في منطقة الشرق الأوسط حيث قدم هذا المعرض لأول مرة المجموعة الأولى من الأعمال الفنية الخاصة بمقتنيات متحف (اللوفر أبو ظبي). الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/7/4

■ شهدت بغداد مساء 2009/7/6 معرضاً للنحات العراقي عبد الجبار البناء أبرز فناني الجيل الثاني للنحت المعاصر في العراق. حمل المعرض عنوان (حضور الذاكرة وتدشينها). الاتحاد الظبيانيّة 2009/7/9

■ شهدت صالة (أوبرا) بدبي مطلع تموز 2009 معرضاً حمل عنوان (مواهب جديدة من الكويت) شارك فيه مجموعة من الفنانين بأعمال توزعت على الفن التشكيلي والتصوير الضوئي.

■ ■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بمدينة غزة منتصف تموز 2009 معرضاً للفنان التشكيلي الفلسطيني محمد حرب بعنوان (أربع جدران). الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/7/16

■ شهدت صالة (آرت سوا) بدبي مطالع تموز 2009 معرضاً حمل عنوان (الفن المعاصر في مصر).

■ فقدت الساحة التشكيليّة التونسيّة النحات (عمر بن محمود) عن عمر ناهز الحادية والسبعين عاماً. ولد الفنان الراحل في مدينة القيروان، درس الفنون الجميلة في تونس قبل أن يلتحق بالمدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة بباريس بين عامي 1958 و1966. تراوحت أعماله بين الفن التجريدي والتشخيصي ومثل البحر محورها الرئيس. البعث السوريّة 2009/7/16

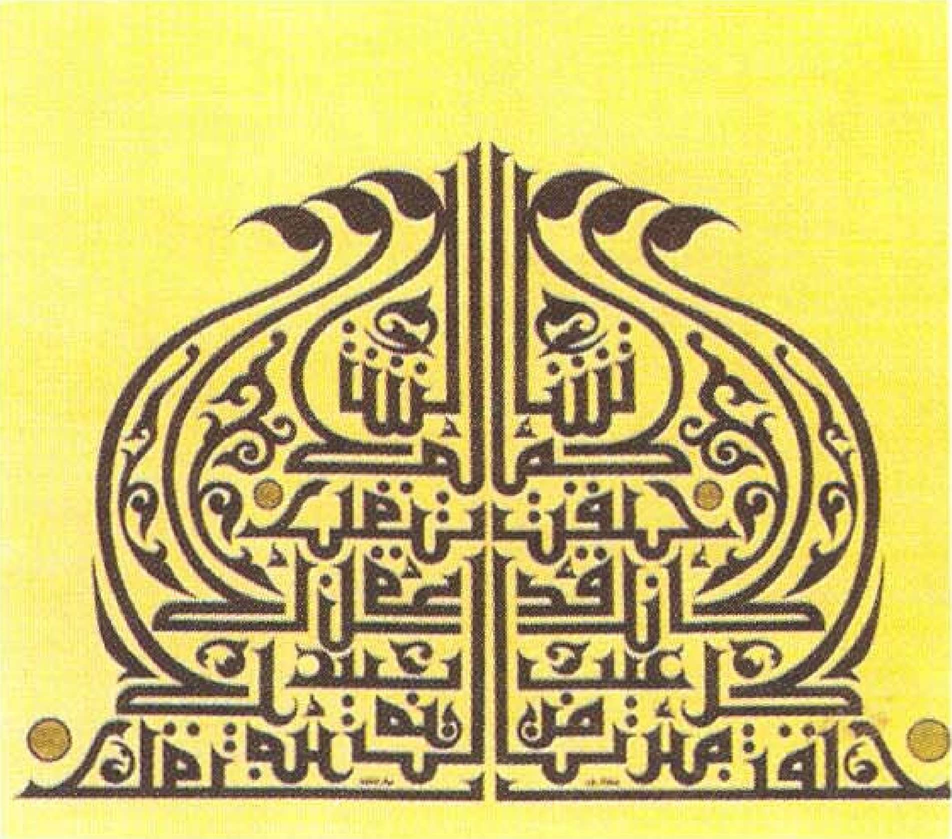
■ شهد قصر الإمارات في أبو ظبي خلال تموز وآب وأيلول ومطلع تشرين أول معرضاً حمل عنوان (الإسلام عقيدة وعبادة) ضم نحو 150 عملاً فنياً تم جمعها من سبعة متاحف ومكتبات وطنية في تركيا.

■ شهدت صالة (غرين آرت) في مدينة دبي بدولة الإمارات العربيّة المتحدة أواخر تموز 2009 معرضاً جماعياً لعدد من الفنانين التشكيليين العرب منهم: رافع الناصري، جبر علوان (من العراق) فاتح المدرس، ليلى مريود، جبر العظمة (من سورية). الاتحاد الظبيانيّة 2009/7/28

■ شهدت صالة (الربع الخالي) في دبي خلال شهر تموز 2009 ثلاثة معارض للتصوير الضوئي حملت عناوين: (أسلاك) و(بلا عنوان) و(رسومات).

■ ■ ضمن احتفالية القدس عاصمة للثقافة العربيّة 2009، شهدت صالة (السيد) للفنون بدمشق مساء 2009/8/3 معرضاً للفنانة التشكيليّة المقدسيّة هائلة الوعري.

■ شهدت صالة (كورت يارد) بمدينة دبي بدولة الإمارات العربية المتحدة مطلع آب 2009 معرضاً لمجموعة من الفنانين التشكيليين العرب منهم: عادل السيوي (من مصر) محمد المهدي وفايقة الحسن (من البحرين) هدى



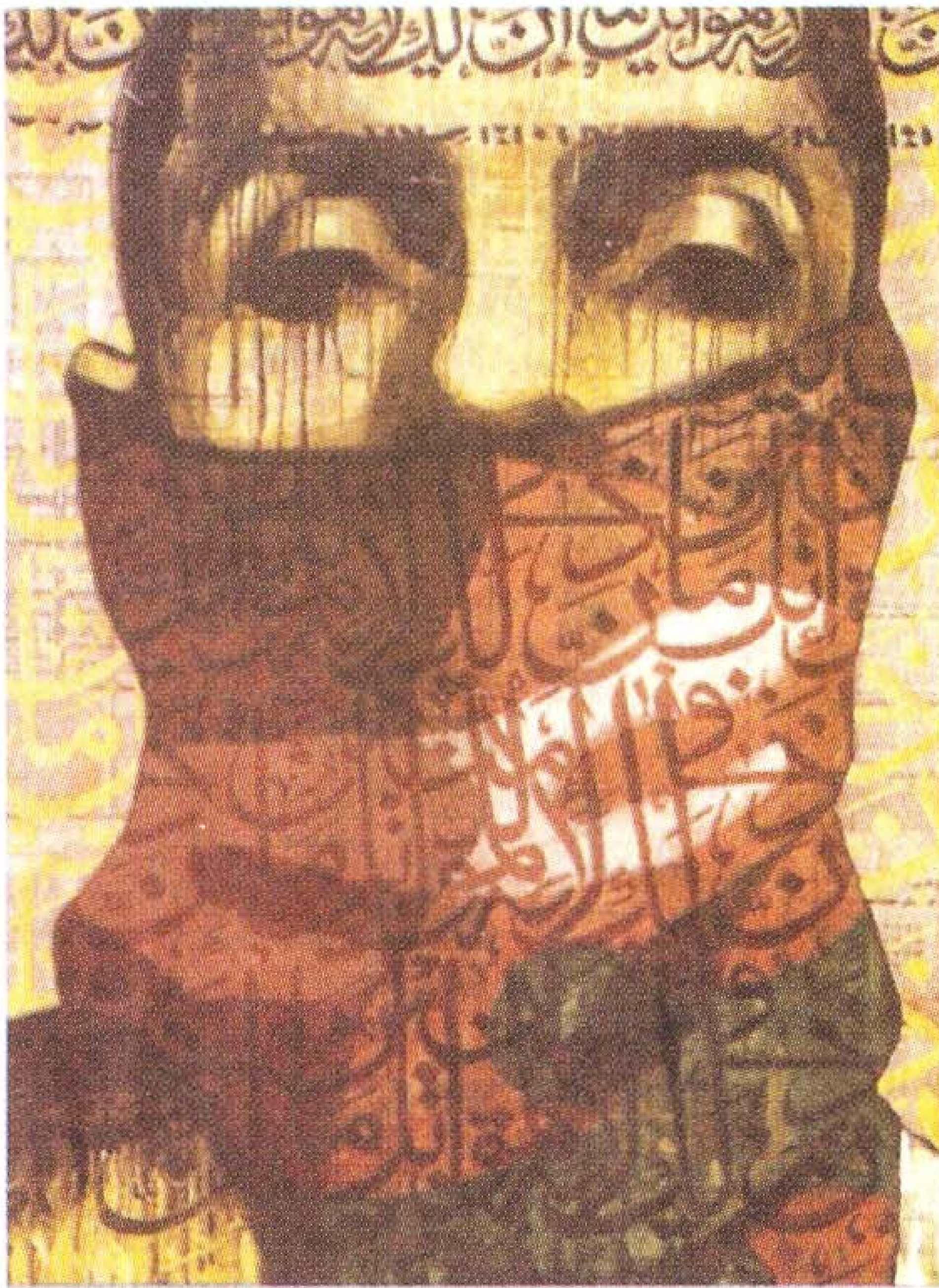
محمد مندي.



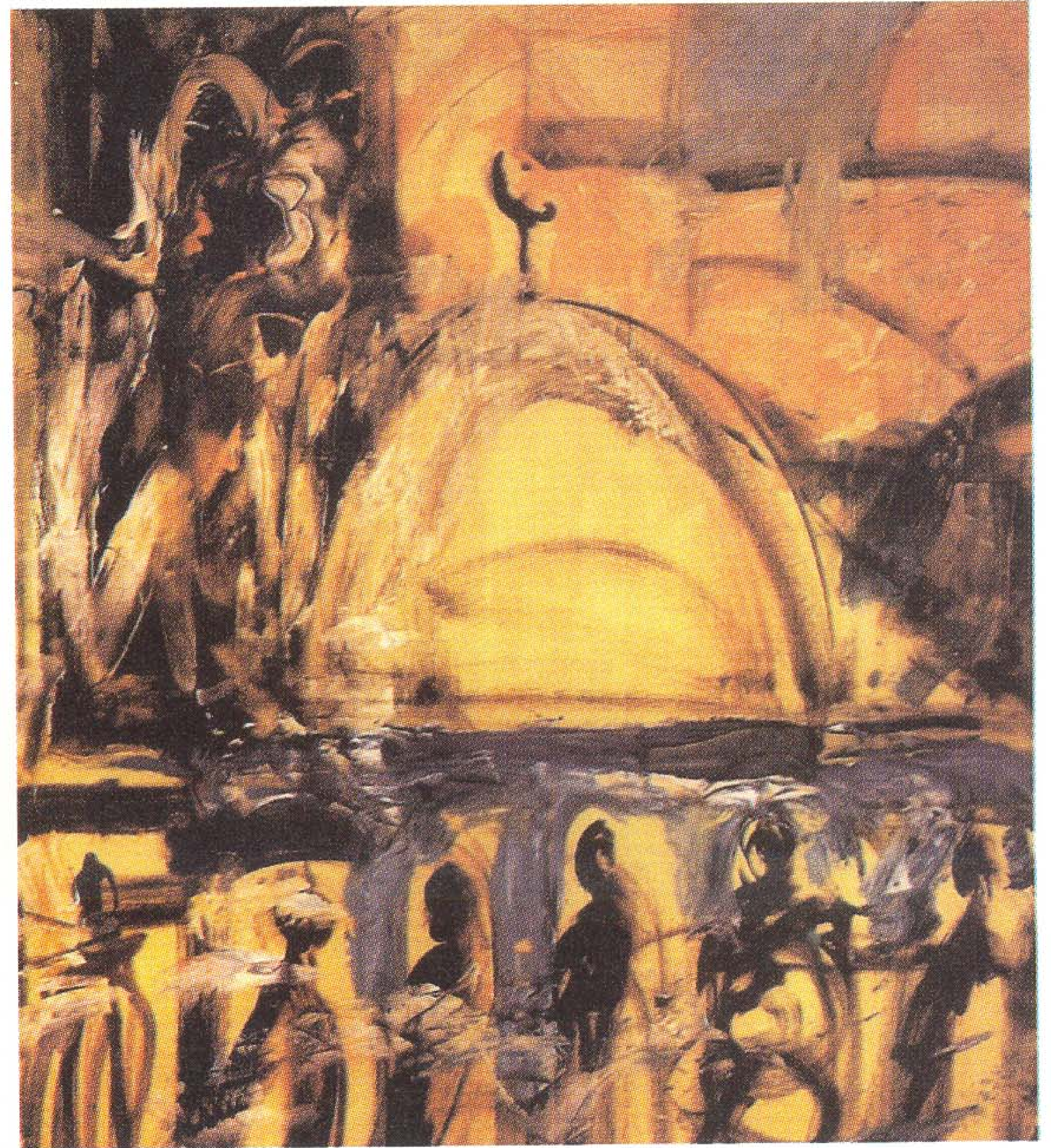
هدى بعلبكي.



عزة وغزة.



إياد القاضي.



هائلة الزعري.



وائل حمادة.

بعلبكي (من لبنان). الاتحاد الظبيانيّة 2009/8/5

■ استضافت مدينة (هامبورغ الألمانيّة) منتصف آب 2009 معرضاً فنياً إماراتياً ألمانياً حمل عنوان (حوار الحضارات) بمشاركة مجموعة من الفنانين التشكيليين من الدولتين. الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/6/28

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2009/8/16 معرضاً للخزاف الأردني محمود طه.

■ تحت عنوان (فلك الفسيفساء) انطلق في الشارقة (مهرجان الفنون الإسلاميّة) وذلك يوم 2009/8/22.

■ شهدت مدينة دبي منتصف آب 2009 ورشة فنية للخط العربي شارك فيها خمسة فنانين بينهم ثلاث فنانات من الهند وفنانة من إنكلترا وكان الخامس هو اللبناني وائل حمادة الذي أنجز لوحة حروفيّة تجريديّة بطول 21 متراً.

الاتحاد الظبيانيّة 2009/9/28

شهدت (صالة 76) في دبي مساء 2009/8/15 معرضاً حمل عنوان (الاحتفال برمضان) شارك فيه مجموعة من الفنانين الهواة والمحترفين.

■ شهدت العاصمة الأردنيّة (عمّان) منتصف أيلول 2009 معرضاً حمل عنوان (روحانيات) ضم أعمالاً احتفت بالخط العربي وأخرى تناولت الدراويش والمتصوفين، شارك في المعرض الفنانون: ابراهيم أبو طوق، محمد غنوم، محمد أبو عزيز، علي العبادي، حارث الحديثي، ديانا حواتمة، هاني حواري، رنا شلبي، يعقوب ابراهيم. الاتحاد الظبيانيّة 2009/9/17

■ شهد متحف الشارقة للفنون خلال شهر أيلول 2009 معرضاً للفنان المغربي (نور الدين الغماري) حمل عنوان (نظرات).

■ شهدت صالة (آرت سبيس) في دبي مطلع آب 2009 معرضاً حمل عنوان (أعمال فنيّة معاصرة)ضم أعمالاً لفنانين عرب منهم السوري (سبهان آدم)والعراقي (إياد القاضي) والمصري(عمر النجدي) والقطري (يوسف أحمد).

■ شهدت صالة (آرت سبيس) في مدينة دبي مساء 2009/10/5 معرضاً للفنان العراقي (إياد القاضي).

الاتحاد الظبيانيّة 2009/10/7

■ شهدت صالة (زمان) في بيروت مساء 2009/10/8 معرضاً للفنان فؤاد جوهر حمل عنوان (ذاكرة ضوء).

■ شهدت بيروت مساء 2009/10/8 معرضاً للفنان التشكيلي اللبناني محمد سعيد بعلبكي حمل عنوان (حطام صور).

■ شهدت صالة (دارة الفنون) في العاصمة الأردنيّة عمان مساء

2009/10/8 معرضاً للفنان التشكيلي المصري وائل شوقي. الأخبار البيروتيّة 2009/10/8

■ قامت إحدى صالات عرض الفن التشكيلي في الكويت بإقامة معرض للوحات مُقلدة لأشهر الفنانين التشكيليين العالميين منهم: فان كوخ، ادفارد مونك، غير أن الصالة أضافت بصمة مميزة على هذه اللوحات من خلال كتابات عربيّة، بعضها قصائد وبعضها كلمات أغنيات أو تعليقات طريفة.

■ شهدت صالة عرض (الخط الثالث) دبي مساء 2009/9/10 معرضاً للفنانة رنا بيغوم.

■ شهدت كلية المجتمع في خورفكان بدولة الإمارات العربية المتحدة مساء 2009/9/10 معرضاً حمل عنوان (المخطوطات والمسكوكات الإسلاميّة). مجلة زهرة الخليج الظبيانيّة 2009/9/5

■ شهد مجمع الوحدة في أبو ظبي مطلع أيلول 2009 معرضاً للفنان الإماراتي الحروفي محمد مندي.

■ شهد بيت السركال في الشارقة مطلع أيلول 2009 معرضاً للفنان جاسم ربيع حمل عنوان (همسات فاس).

■ شهدت صالة (سلوى زيدان) في أبو ظبي مساء 2009/10/6 معرضاً للفنانة العمانيّة نادرة محمود. مجلة زهرة الخليج الظبيانيّة 2009/10/3

■ شهدت صالة كورت يارد) في دبي خلال شهر تشرين أول 2009 معرضاً جماعياً حمل عنوان (نساء في الفن) شارك فيه 16 فنانة إماراتيّة وعربيّة وأجنبيّة. مجلة زهرة الخليج الظبيانيّة 2009/10/17

■ شهدت صالة (فري هاند) بدمشق مساء 2009/10/7 معرضاً للفنان خضر عبد الكريم حمل عنوان (أقدام تجوب العالم).

■ شهدت صالة بيت الفن (الآرت هاوس) في دمشق مساء 2009/10/27 معرضاً للفنان العراقي جبر علوان.

■ شهدت صالة رضا سعيد بجامعة دمشق مساء 2009/10/26 معرضاً لتسعة فنانين تشكيليين فلسطينيين حمل عنوان (ما وراء الحدود).

■■ شهدت صالة المعارض في كلية الفنون الجميلة بالشارقة مساء 2009/10/19 معرضاً للفنان الإماراتي عبد الرحيم سالم. جريدة الخليج الإماراتيّة 2009/10/20

التشكيل العالمي:

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق مساء 2009/6/2 معرضاً للملصقات للفنان الألماني (بيير مندل).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2009/6/4 معرضاً للفنانين الروس (يفغيني بورماكين) و(ألكسندر باينوكوفا) و(نينا بانيوكوفا).

■ شهدت بيروت مساء 2009/6/4 معرضاً للفنان الأمريكي (دافيد بوز).

■ شهدت مدينة بروكسل مطلع حزيران 2009 افتتاح متحف متخصص للرسام (رينيه ماغريت) أحد الرموز السورياليّة البارزة في التشكيل العالمي المعاصر. ملحق الثورة الثقافي الدمشقي 2009/6/9

■ شهدت صالة (كاربون 12) في دبي مساء 2009/6/10 معرضاً جماعياً حمل عنوان (سبعة أوضاع) شارك فيه سبعة فنانين من الشرق الأوسط والنمسا والمكسيك. زهرة الخليج الظبيانيّة 2009/6/6

■ شهد مركز الفنون في دبي مطلع حزيران 2009 معرضاً جماعياً حمل عنوان (حدائق الصحراء) للفنانتين التشكيليتين (ثيرزا كوتزين) و(جين لوماس) وهما من جنوب إفريقيا. الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/6/11

■ أعلن متحف (فان كوخ) في (أمستردام) أنه سيعرض اعتباراً من تشرين الأول 2009 ولثلاثة أشهر حوالي 120 رسالة كتبها الرسام الهولندي



دافيد بوز.

الشهير (كوخ) إلى جانب الأعمال التشكيليّة التي كان الرسام يتحدث عنها. تشرين السوريّة 2009/6/18

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2009/6/21 معرضاً للنساء الروسيات المقيمات بمدينة اللاذقية.

■ شهدت (صالة 76) في دبي مساء 2009/6/13 معرضاً للفنان الأسباني (أنطونيو رودريغز) حمل عنوان (أشكال عضويّة). زهرة الخليج الظبيانيّة 2009/6/13

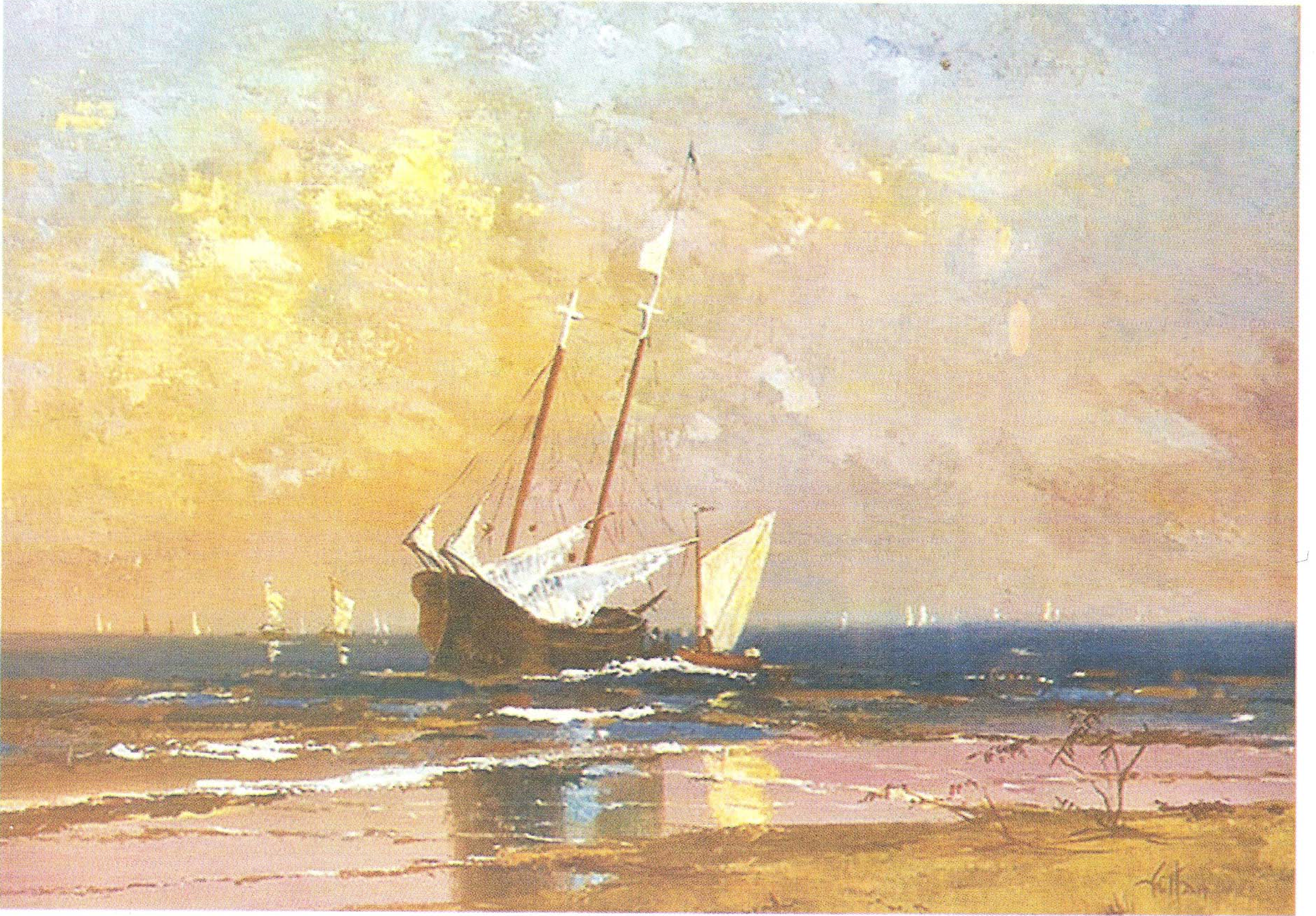
■ بيعت لوحة (الخيول الواثبة) للفنان التعبيري الألماني (فرانز مارك) في صالة (كريستي) للمزادات في لندن مقابل 6,2 ملايين دولار. تشرين السورية 2009/6/25

■ بيعت لوحة الرسام الإيطالي (فابيو فابي) المعنونة بـ (رقصة الحريم) بسعر قياسي في مزاد (سحر الشرق) الذي أقامته دار (كريستيز) في لندن. فقد بيعت هذه اللوحة بمبلغ 240 ألف جنيه استرليني وهو ضعف السعر المقدر. جريدة البعث السوريّة 2009/7/12

■ تحدث تقارير صحفية في العراق عن أن قوات الأمن عثرت على لوحة للفنان بيكاسو يُعتقد أنها سُرقت أثناء الغزو العراقي للكويت عام 1990. فقد ضبطت قوات الأمن شخصاً بحوزته اللوحة في منطقة جبلة القريبة من مدينة الحلة. وتُقدر قيمة اللوحة واسمها (المرأة العارية) بنحو عشرة ملايين دولار وهي تحمل توقيع بيكاسو وعليها ختم المتحف الكويتي. جريدة الثورة السورية 2009/8/28

■ أُعلن في سلطنة عمان عن إقامة معرض (رامبرانت في عُمان) للفترة من 2009/8/9 حتى 2009/9/19 وذلك بقاعة الأفراح بغراند حياة. ضم المعرض أكثر من 100 لوحة من إبداعات هذا الفنان الهولندي الشهير. الاتحاد الظبيانيّة 2009/8/2

■ بينما كان (ماركوس باتمون) يحاول عقد صفقة لبيع لوحة مسروقة لبيكاسو



دافيد بوز.

تُقدر قيمتها بـ 300 ألف دولار، ألقي القبض عليه ووجهت إليه اتهامات بالسرقة. أما اللوحة المقصودة فهي (الوجبة البسيطة) التي رسمها بيكاسو العام 1904 وهو في سن الثالثة والعشرين وقد سُرقت في أيار 2008 خلال عملية سطو في صالة في (ويست بالم بيتش) في فلوريدا. الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/8/17

- شهدت صالة (ويند تاور) في دبي مساء 2009/7/1 معرضاً جماعياً عمل عنوان (لاند سكيب ووتركلرز) للفنانين البريطانيين تريفور ووغ وجون هاريس وسبنسر تارت.

- أُعلن في الجزائر العثور على سبعة لوحات زيتيّة يُفترض أنها للرسام الأسباني بابلو بيكاسو في بلدة (مدرسية) على بعد 60 كم جنوب ولاية تيارات الواقعة جنوب غرب العاصمة الجزائرية. ونُقل عن مديرية الثقافة بالولاية أن اللوحات السبع تحمل توقيع بيكاسو وعثر عليها أحد المواطنين مؤخراً أثناء قيامه بحفر بئر في هذه المنطقة الأثرية. وأضاف المصدر أن اللوحات رُسمت عام 1944 ويُرجح أن تكون لبيكاسو الذي زار المنطقة حيث كان يقيم العديد من المعمرين الأسبان، مشيراً إلى أن السلطات المعنيّة نقلت اللوحات إلى متحف الفنون الجميلة بالعاصمة الجزائر للتأكد من هوية صاحبها. ملحق الثورة الثقافي 2009/9/15

- شهدت (صالة 76) في دبي منتصف تموز 2009 معرضاً جماعياً تحت عنوان (صالون الصيف) شارك فيه 13 فناناً عالمياً منهم: رامين هاريزاده، جينوس تاغيزاده، شاباري سوهاي.

- شهدت واشنطن خلال مطلع تشرين أول 2009 معرضاً استعادياً كبيراً لرسوم فنانين فرنسيين كبار من القرن السادس عشر والتاسع عشر جمعها متحف (ناشونال غاليري أوف آرت) على مدى عشرات السنوات. من المشاركين فيه: جان انطوان واتو، جان فراغونار، فرانسوا بوشيه، جاك لوي

دافيد.

■ شهدت صالة (XVA) في دبي مساء 2009/8/26 معرضاً للفنانة الأمريكيّة نيلدا غيليام حمل عنوان (كلمات غير محكية).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق مساء 2009/9/29 معرضاً للفنانة الألمانيّة (أندريا غوبيش) حمل عنوان (بريد جوي).

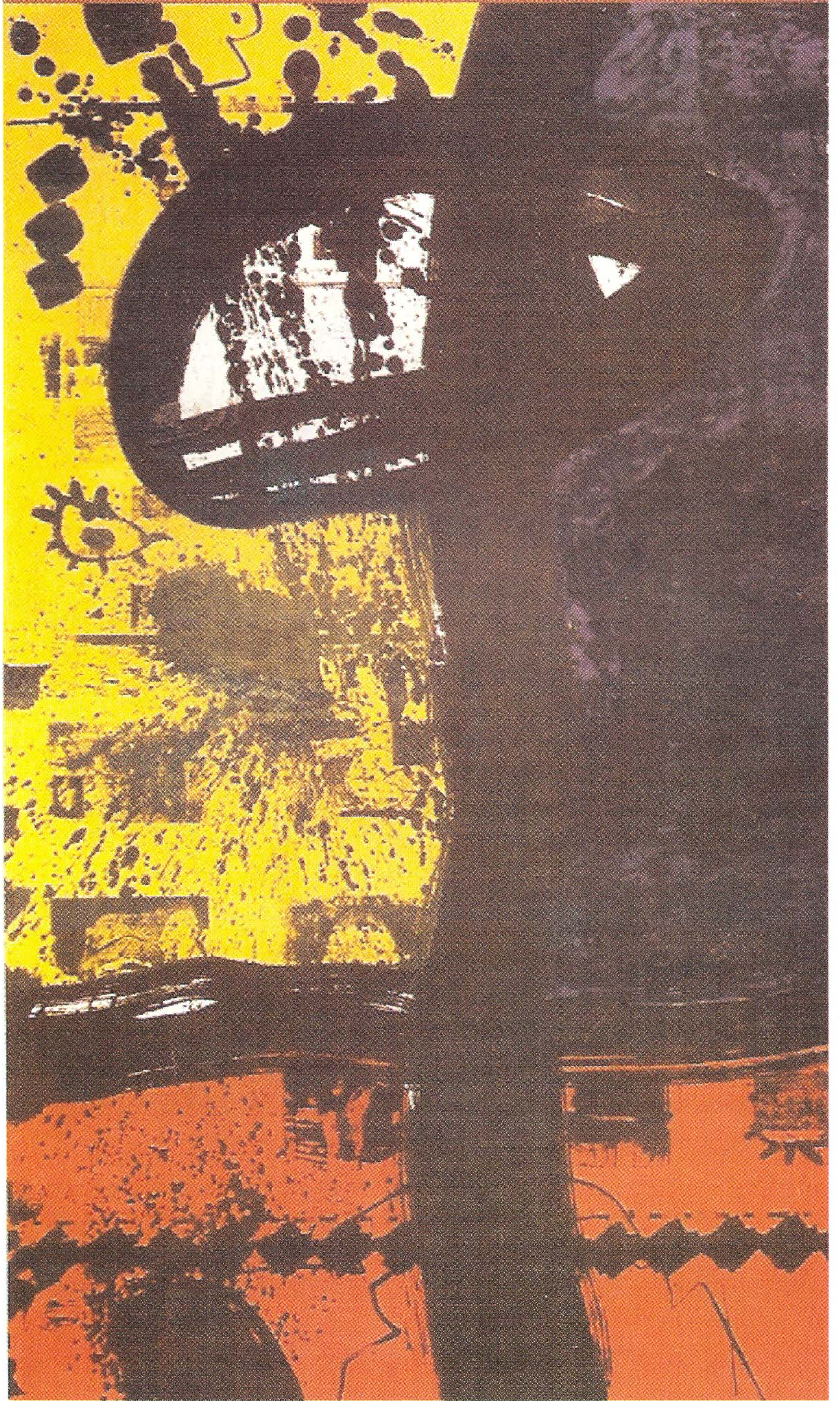
■ شهدت مدينة دبي مساء 2009/10/27 مزاداً حول 167 عملاً فنياً تنتمي لعدد من الدول منها: سورية، لبنان، مصر، السعوديّة، إضافة لأعمال من الهند وباكستان وإيران وتركيا. دنيا الاتحاد الظبيانيّة 2009/9/28

■ شهد بيت السركال في الشارقة خلال أيلول 2009 معرضاً للفنان النمساوي (إيميليو جالوت) حمل عنوان (لقاءات).

■ شهدت صالة (B21) في دبي مساء 2009/9/30 معرضاً للفنان الإيراني (فيريدون أفيه) حمل عنوان (رستم في موسم الشتاء القاتل).

زهرة الخليج الظبيانيّة 209/9/26

■ شهدت صالة (كاربون 12) في دبي مساء 2009/10/15 معرضاً للفنان البرتغالي جيل هايتور كورتيساو حمل عنوان (ذكريات من المستقبل). زهرة الخليج الظبيانيّة 2009/10/10



جمال عبد الرحيم.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق مساء 2009/10/19 معرضاً للفنان الألماني أندرياس سيدورف حمل عنوان (تذكر برلين).

■ شهد خان أسعد باشا بدمشق مساء 2009/10/18 معرضاً بعنوان (رحلة الخيل) للفنان الأسباني جوان إيل.

■ شهدت صالة (الغاف) للفنون في أبو ظبي مطلع تشرين أول 2009 معرضاً للفنان الهولندي (هانز ستاكبليك).

■ شهد قصر الإمارات في دبي مساء 2009/10/22 معرضاً للفنان الإيطالي (سافاريولوتشي) حمل عنوان (فن الملوك).

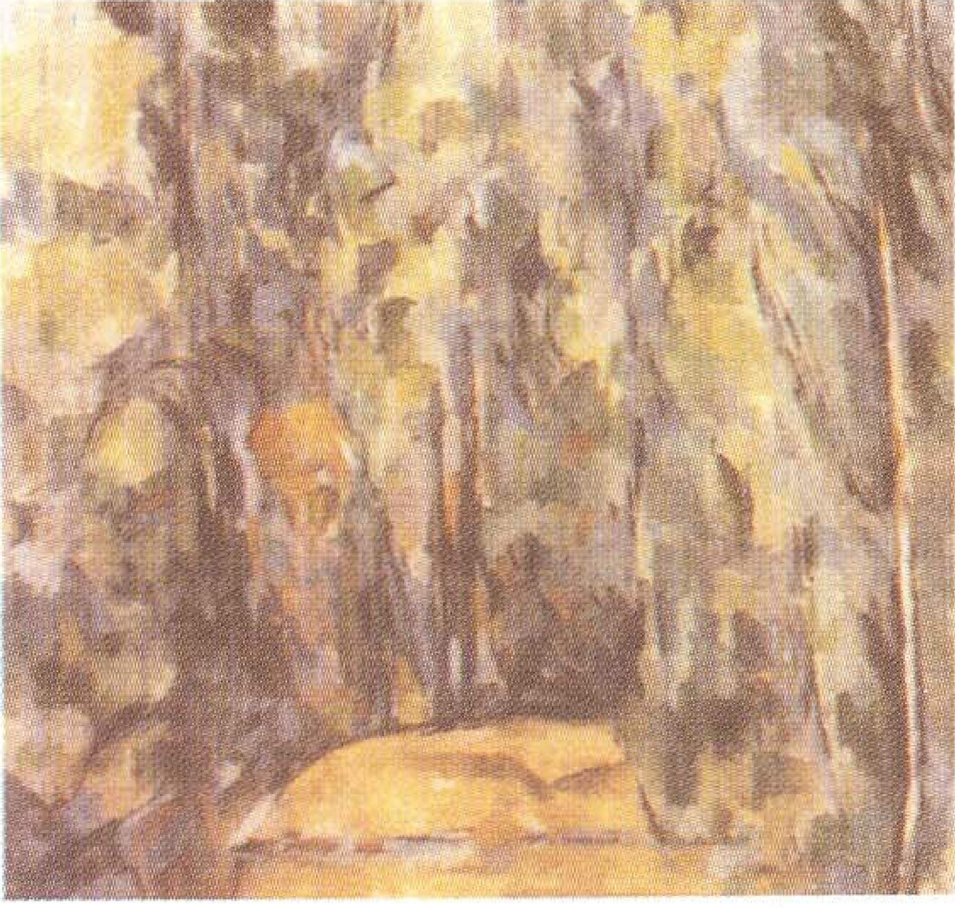
الاتحاد الظبيانيّة 2009/10/11

■ شهدت مدينة أبو ظبي ما بين 2009/11/17 و2010/2/4 معرض (جوجنهايم في نيويورك) الذي يضم أعمالاً عائدة لأكثر من أربعين فناناً من أهم الرسامين في القرن العشرين. أقيم المعرض في قصر الإمارات ومن أهم المشاريكن في المعرض بول سيزان، بيت موندريان، بول كلي، فاسيلي كاندينسكي، جاكسون بولوك. الاتحاد الظبيانيّة 2009/9/30

■ بيعت لوحة للفنان الألماني (مارتن كيبنيرجر 1953-1997) بمبلغ 2،48 مليون جنيه استرليني في مزاد علني في لندن. وحققت اللوحة التي تحمل عنوان (باريس بار) في دار مزادات كريستي ضعف السعر الذي كان مقدراً سلفاً. الاتحاد الثقافي الظبياني 2009/10/22

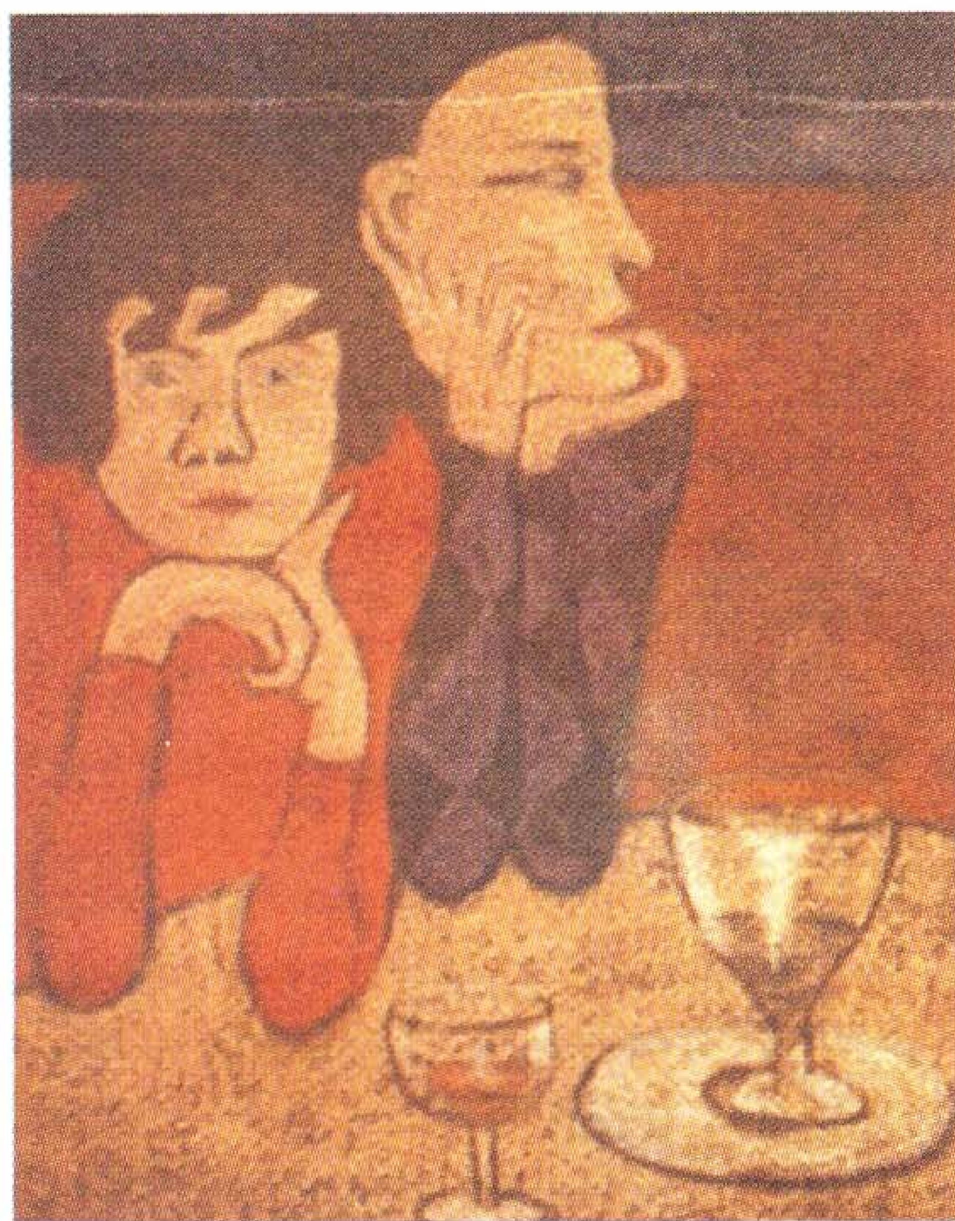
■ شهدت صالة (كاربون 12) في دبي مساء 2009/10/28 أول معرض خاص بالشرق الأوسط للفنان النرويجي (تور ماجنوس لوندبي). زهرة الخليج الظبيانيّة 2009/10/24

■ تعرض صالة مزادات كريستي لوحة لفنان عصر النهضة الإيطالي (رافائيل) كدراسة لشخصيّة في لوحاته الجداريّة في الفاتيكان تتوقع أن تحطم السعر القياسي لأعمال كبار الفنانين في المزادات وذلك في الثامن من كانون الأول 2009 ومن المتوقع أن يتراوح سعر اللوحة ما بين 12 و16 مليون جنيه استرليني أي ما بين 20 و22 مليون دولار. تشرين الدمشقيّة 2009/10/24


بول سيزان.


من أعمال تريفور وو.


من أعمال معرض (سبعة أوضاع).


لوحة الوجبة البسيطة لبيكاسو.

* * *

.. الأخيرة ..

مع كل هذه السطوة والسيطرة وقوة الفعل والتأثير، لسلطة الصورة الضوئية الثابتة والمتحركة، ووسائط نقلها السريعة في أيامنا هذه، ظل للفن التشكيلي بشقيه الرئيسين: التصوير المتعدد التقانات اللونيّة والنحت، أي التعبير المسطح والتعبير بالحجم، دوراً هاماً ومؤثراً، في التوثيق والتأريخ للأحداث الهامة في تاريخ الأمم والشعوب، لا سيما تلك المتعلقة بالنضال والثورة والدفاع عن الأوطان والقيم النبيلة والخيرة ومحاربة أنواع وأجناس وأشكال الاضطهاد كافة. في الوقت الذي يفقد فيه المنجز البصري الضوئي (صورة ثابتة أو فيلم متحرك) وهجه مع تقادم الزمن، يحافظ المنجز البصري التشكيلي على وهجه وحضوره وتأثيره، نتيجة لجملة من المقومات والخصائص التي يتفرد بها العمل الإبداعي التقليدي (التشكيل، الموسيقا، الشعر، الرواية) ومنها: ارتباط هذا العمل باسم مبدعه، وخضوعه لعملية الاختزال والتكثيف، واعتماده على الواقع والمخيلة، في آنٍ معاً. بمعنى أنه لا يقدم الواقع كما هو، وإنما يُعيد صياغة هذا الواقع، وفق رؤية المبدع، وموقفه العميق والحاسم منه، وتالياً قراءته البعيدة لأسبابه والخلفيات المنظورة وغير المنظورة، الكامنة وراءه.

أي أن المبدع يأخذ خلاصة الحدث، وبأقل ما يمكن من مفردات وسيلة التعبير التي يشتغل عليها، ويعكسه في منجزه، بأبعاده كافة، وبرؤية ورؤى شخصيّة متفردة، تشير إليه دون غيره.

ففي الفن التشكيلي، لا تزال الأعمال التي أنجزها فنانون مثل: الأسبانيان (غويا) و(بيكاسو) والمكسيكيان (ديوجو ريفيرا) و(وسيكيروش) والفلسطينيان (إسماعيل شموط) و(تمام الأكحل) ومجموعة كبيرة من الفنانين التشكيليين الصينيين والسوفييت وغيرهم الكثير، والمكرسة لقضايا نضالية وطنية وإنسانية نبيلة، لا تزال حاضرة ومتفاعلة ومهيمنة، على التاريخ المعاصر، وتستدعيها الذاكرة الجمعيّة، مع كل حدث مشابه للحدث الذي أرخت ووثقت له.فأعمال غويا عن الحرب والنضال، ماثلة بقوة، في تاريخ الفن التشكيلي العالمي المعاصر، وكذلك هي لوحة (بابلو بيكاسو) الشهيرة (الغورنيكا) التي أدان بها القصف النازي الهمجي الحاقد واللئيم، لبلدة (غورنيكا) الإسبانية الوادعة، وكذلك فعل (ريفيرا) و(اسبكيروش) اللذان وثقا للثورة المكسيكية، بأعمال فنية جدارية هامة، وهو ما فعله الفنانان الفلسطينيان الزوجان (إسماعيل شموط) و(تمام الأكحل) تجاه قضية شعبهم وأمتهم، القضية الفلسطينية التي لا تزال نازفة منذ ستين عاماً وحتى اللحظة.

▪ أمين التحرير